


SELLER



# GŒTHE

# ET LE DRAME ANTIQUE

PAR

GEORGES DALMEYDA

Docteur ès lettres

« *Jeder sey auf seine Art ein Grieche, aber er sey's !* »
(GŒTHE, Antik und modern.)

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1908

# GŒTHE

## ET LE DRAME ANTIQUE

COULOMMIERS
Imprimerie Paul BRODARD.

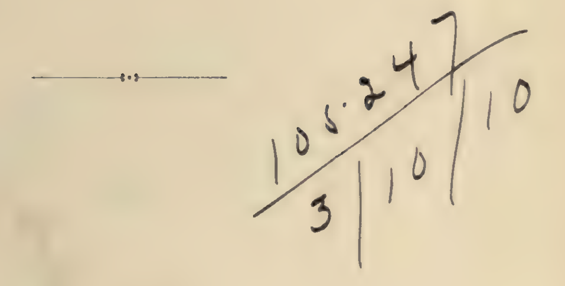
# GŒTHE

# ET LE DRAME ANTIQUE

PAR

GEORGES DALMEYDA
Docteur ès lettres

*« Jeder sey auf seine Art*
*ein Grieche, aber er sey's ! »*
(GŒTHE, Antik und modern.)




PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1908

A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE

ET A HENRI WEIL

# AVANT-PROPOS

Boileau raillait Carel de Sainte-Garde qui, pour héros d'un poème épique, avait choisi Childebrand. Je me suis demandé mainte fois, en travaillant au présent livre, si le choix dont Boileau s'égaie n'était pas, en réalité, très prudent et très sage. Il est difficile, en effet, au cours d'une étude qui comprend une partie assez considérable de l'œuvre de Gœthe, de ne pas éprouver une juste défiance de soi, et de ne pas envier la quiétude de ceux « qui pour héros vont choisir Childebrand ». Il est vrai que notre choix a, néanmoins, ses avantages. Parmi les essais antiquisants dont nous parlons ici, il n'en est aucun qui offre un intérêt purement théorique ou documentaire : ceux mêmes qui sont restés à l'état de fragment sont quelquefois, comme on l'a dit par exemple d'*Elpénor*, « d'admirables torses »; de là viennent aussi l'hésitation et le scrupule qu'on éprouve par moments à analyser ces œuvres qui sont profondément lyriques et personnelles sous leur forme dramatique. Socrate prenait en pitié ceux qui s'évertuaient à interpréter les beaux mythes : il plaignait leur « habileté grossière ». C'est un sentiment qu'on peut avoir à l'égard de soi-même, en traitant le pré-

sent sujet. Ce sujet n'en reste pas moins attirant, parce qu'il nous montre la « dévotion » de Gœthe pour le drame antique, l'étude approfondie qu'il en fait, et, d'une façon plus générale, son effort constant pour « être un Grec à sa manière ». Aussi peut-on s'étonner de ne trouver dans toute la « littérature » de Gœthe aucun ouvrage d'ensemble qui nous montre cet effort dans sa suite. La dissertation de Classen[1] peut être lue avec profit; celle de Hans Morsch[2], d'une concision très pleine, ne pouvait offrir, dans ses proportions restreintes, plus de faits et de rapprochements intéressants; quant à la brochure de Thalmayr[3], elle donne un vague aperçu du sujet, mais elle n'a ni la valeur d'une étude personnelle, ni l'intérêt d'un recueil d'opinions. Notre sujet n'avait donc pas été traité dans son ensemble. Si nous n'y avons pas fait entrer tout ce qui concerne les rapports de Gœthe avec l'antiquité classique, c'est que, à l'amplifier ainsi, son unité nous apparaissait moins nette, et son intérêt plus dispersé. C'était pourtant notre première idée et nous l'avons abandonnée par prudence; mais, même ainsi restreint, notre sujet ne nous préserve que trop du reproche de timidité. En revanche, il garde bien le double intérêt des études antiques de Gœthe : il nous montre dans son développement la conception d'art la plus saine et harmonieuse, et l'adhésion d'autant plus ferme et constante du poète à cet idéal esthétique, qu'il est en accord intime avec son idéal moral.

M. Lanson a dit justement que « l'excellence de la littérature est de nous habituer à prendre plaisir aux idées[4] ». Peu

1. *Gœthe und das Klass. Altertum. Begrüssungsrede der XX Philologen-Versammlung zu Frankf. a. M.,* 1863.

2. *Gœthe und die griech. Bühnendichter.* Berlin, C. Hayn, 1888.

3. *Gœthe und das class. Altertum.* Leipzig, Fock, 1897. — Voir notre compte rendu de cet ouvrage : *Revue critique*, 7 mars 1898. — Sur un grand nombre de questions qui touchent à notre étude, les deux ouvrages de M. F. Baldensperger, *Gœthe en France*, et *Bibliographie critique de Gœthe en France*, seront consultés avec très grand profit.

4. *Histoire de la Littérature française*, Avant-propos, p. VIII.

d'œuvres nous donnent ce plaisir intellectuel au même degré que les essais antiquisants de Gœthe. Leur valeur propre de poèmes est évidemment dans l'émotion sentimentale qu'ils produisent — et le moindre d'entre eux nous donne cette émotion avec une intensité que le zèle même des commentateurs n'émousse pas —; mais il y a sous ces essais de si fortes assises de réflexion, de connaissances précises, d'étude patiente et de claire volonté, qu'il nous est impossible de nous en tenir à un pur dilettantisme. Les découvertes et les théories des archéologues, les résultats de la critique philologique sont suivis par Gœthe avec une attention passionnée, et leur influence s'amalgame de la façon la plus naturelle avec son expérience sentimentale. Aussi l'étude de ses ouvrages antiquisants n'admet-elle qu'une méthode strictement historique : ce serait leur ôter toute signification et toute vie de ne les envisager qu'en eux-mêmes, et comme des productions isolées : le progrès dans leur critique ne vient pas de lueurs ni d'inspirations subites chez les commentateurs : il vient — comme maint exemple en fait foi — de l'application toujours plus attentive de la méthode historique, de la confrontation toujours plus exacte et précise de l'œuvre avec la vie morale du poète.

Ce n'est généralement pas sans hésitation qu'on ajoute un livre à la vaste bibliothèque gœthienne. Ce qui nous a persuadés, c'est d'abord l'intérêt très large et humain de notre sujet; en outre, si de nombreuses études en contiennent une abondante matière éparse, il n'a pas été, nous l'avons dit, traité dans un ouvrage d'ensemble; enfin, si nous n'avions pas de découverte à espérer, le fait même d'étudier un certain nombres d'œuvres de Gœthe à un point de vue identique, sinon avec une idée préconçue, a pu nous amener à en distinguer plus nettement certains traits communs ou particuliers; c'est en cela que les divers chapitres de cette étude auront peut-être leur utilité.

L'œuvre antiquisante de Gœthe, même dans le seul domaine dramatique, est d'une très grande variété. On n'a pu nier son importance, mais la critique est quelquefois dure à son endroit : elle reconnaît que cette poétique inspirée de l'art grec a marqué de son empreinte certains des plus beaux poèmes de Gœthe, mais elle estime que ceux-ci ne doivent à cette influence que ce qu'ils ont de caduc et d'artificiel. C'est raisonner évidemment comme si la forme de ces ouvrages était tout à fait indépendante des idées ou de l'état sentimental qu'ils expriment, comme si leur matière était arbitrairement versée par le poète dans le moule qui se trouve justement avoir sa préférence. Nous verrons, au contraire, qu'entre la matière morale et la forme antiquisante de ces ouvrages, il y a toujours la plus intime harmonie. Nous ne pensons donc pas qu'il soit raisonnable, ni même possible, d'admirer l'une en déplorant l'autre. Mais nous reconnaissons volontiers que l'exemple n'est pas sans danger, car il y a dans l'harmonie dont nous parlons quelque chose de si personnel à Gœthe qu'elle est difficilement réalisable par d'autres écrivains. Si les essais que nous allons étudier ont une influence durable, elle est plutôt dans l'idée du drame grec qu'elle contiennent, et dont elles vont faire, en quelque sorte, un lieu commun de la littérature. Gœthe poursuit l'œuvre de Winckelmann, et, par la théorie et par l'exemple, il l'étend aux ouvrages littéraires. Nos tragiques ont eu, certes, une claire intelligence et un profond sentiment du drame grec, mais ce qu'il voient surtout en lui, c'est sa matière psychologique et vivante, ce sont certaines conditions, *spécialement propres à la tragédie*, et qui donnent à l'action, aux passions et aux caractères leur maximum de relief. Il leur arrive, sans doute, de produire une impression plastique, et leurs acteurs ne négligeront pas ce genre d' « effets », mais le poète ne s'attache pas consciemment, et par tous les moyens appropriés, à faire sentir le rapport étroit, la continuité du drame ou,

plus généralement, du poème antiquisant et de la statuaire. Cette extension des idées de Winckelmannn est proprement l'œuvre de Gœthe, et l'influence des poèmes par lesquels il l'a consacrée est toujours vivante : tout drame antiquisant se soumet encore aujourd'hui — non sans abus, parfois, ni sans erreurs — à ces lois que Gœthe avait reçues des archéologues et dont il a fait l'application au poème dramatique.

Il y a dans cette poétique de Gœthe une part d'erreur très manifeste. S'il est vrai que les chœurs des tragédies grecques soient souvent des « édifices lyriques » d'une ingénieuse symétrie, le poète grec a sur nous un bien précieux avantage : il fait de l'art plastique sans le savoir. Par cela même il ne risque pas d'ôter le sang de ses ouvrages pour les mieux faire ressembler au marbre, ni de leur donner une vie diminuée, décolorée, et pour ainsi dire, schématique. Nos tragiques du XVII<sup>e</sup> siècle, que n'embarrasse pas encore notre science d'esthètes, ont peut-être une idée plus saine du drame grec, malgré des illusions inévitables. Car il est bien vrai, comme le dit Anatole France, que « chaque génération imagine à nouveau les chefs-d'œuvre antiques, et leur communique de la sorte une immortalité mouvante ». Les fresques de Puvis de Chavannes sont des interprétations géniales ; mais il est bien certain que les Grecs ne voyaient ni ne rêvaient ainsi la nature : elle n'était pas pour eux ainsi pacifiée, purifiée et abstraite : elle vivait d'une vie plus abondante et plus libre. Cette réserve faite, ou plutôt cette nécessité reconnue, on peut, sans arrière-pensée, s'enchanter de ces sortes de « visions antiques », surtout de celles qu'un Gœthe anime et vivifie de ses sentiments les plus profonds.

Nous ne pouvions songer à donner, pour chacun des ouvrages qui vont être étudiés, une bibliographie complète. Nous nous sommes borné à citer en note ceux dont nous avons tiré profit. Nous remercions particulièrement MM. les Professeurs

Ludwig Geiger, Erich Schmidt et Bernhard Suphan des indications ou des avis éclairés qu'ils ont bien voulu nous donner, et, d'une manière générale, nous exprimons ici notre sympathie reconnaissante aux collaborateurs du *Gœthe-Jahrbuch* qui, nous l'espérons, aimeront à retrouver dans cette étude la piété dont ils sont eux-mêmes animés.

## PREMIÈRE PARTIE

---

## I

# LE LIBRE APPRENTISSAGE

# CHAPITRE I

## IMPRESSIONS DE JEUNESSE

Les premières études de Gœthe furent, comme il le dit lui-même, trop « morcelées » pour qu'il pût apprendre le grec d'une façon méthodique et approfondie : son attention se disperse sur les objets les plus variés; il apprend à la fois l'hébreu, l'italien, pour lequel le conseiller Gœthe avait une prédilection, le français, l'anglais, la géographie, les mathématiques, la mythologie ancienne, la musique et le dessin. C'est le latin qui eut le moins à souffrir de cette dispersion : l'enfant était sans doute séduit par ces belles éditions hollandaises des auteurs latins que, par amour pour la symétrie, son père possédait toutes en in-quarto.

En outre, si la grammaire le rebutait, et s'il ne voyait pas sans quelque scandale « les exceptions détruire les règles », les rimes du *Latiniste commençant* de Cellarius, qu'il « chantonnait et tambourinait », l'aidaient à apprendre les éléments de la langue.

Il n'en fut pas de même du grec, dont il ne poussa pas très loin l'étude. Si l'on excepte Homère, les grands classiques ne lui sont guère connus que par des traductions allemandes ou françaises. Pourtant, dès l'âge de dix ans, le jeune Gœthe fait des thèmes grecs dont l'écriture nette et soignée et même l'accentuation font honneur à sa conscience d'écolier : le

manuscrit en a été conservé : il porte le titre de *Labores iuveniles* et se trouve à la bibliothèque de Francfort[1]. Dans le roman sous forme de lettres qu'il imagine peu après, et où sept frères et sœurs, dispersés par le monde, échangent des nouvelles et des pensées, un des frères, théologien, fait suivre ses lettres, écrites en latin, d'un post-scriptum en grec. Plus tard, comme il l'assure lui-même, il lit sans difficulté le Nouveau Testament « parce que les Évangiles et les Épîtres devaient être le dimanche, après l'office, récités, traduits et, en quelque façon, commentés ». Mais c'est après sa rencontre avec Herder, quand la poésie homérique lui est pour ainsi dire révélée, que Gœthe se donne le plus à l'étude du grec. Il veut lire dans le texte ces poèmes « où tout est nature »; à Sesenheim il en fait connaître la simplicité sublime à sa chère Frédérique : ces œuvres pures et naïves où se peint la nature dans son infinité lui semblent en harmonie avec leur amour et seules capables de faire communier leurs âmes dans le sentiment de la pure beauté. En juin 1771 il écrit au greffier Salzmann : « Malgré cela (ses distractions multiples) j'apprends bien le grec, car, sachez-le, depuis que je suis ici ma science grecque s'est si bien accrue que je lis Homère presque sans traduction ». Une curieuse lettre, adressée plus tard à Mme de la Roche (novembre 1774), nous renseigne sur les procédés de travail employés par Gœthe, lorsqu'il étudiait le texte d'Homère, à Strasbourg. C'est une ordonnance, un « récipé », destiné au baron de Hohenthal : «... achète l'*Homère* d'Ernesti : la traduction littérale de Clarke y est jointe; ensuite procure-toi la *Clavem Homericam* de Schaufelberg, et un jeu de cartes blanches. Muni de tout cela commence à lire l'*Iliade* sans prendre garde aux accents, en te laissant aller à la mélodie de l'hexamètre et aux beaux sons qui te chanteront dans l'âme; si tu comprends, c'est à merveille; sinon, lis la traduction et l'original, puis l'original et la traduction pour une vingtaine, une trentaine de vers, jusqu'à ce que s'éclaire pour toi la

1. Cf. Weismann, *Aus Gœthes Knabenzeit* (1757-9), Francfort, 1846; et *Weim. Ausg.*, 38, p. 200 et suiv.

construction, qui, chez Homère, n'est qu'une ordonnance d'images. Ensuite saisis la *Clef*, où tu trouveras l'analyse ligne par ligne ; note aussitôt sur les cartes le présent et le nominatif, grave-les dans ton souvenir et étudie tout cela, à la maison, à la campagne, comme prierait un homme dont le cœur serait tout à Dieu ; prends ainsi de suite une trentaine de vers chaque fois ; quand tu auras, de cette manière, étudié à fond deux, trois livres, tu seras, je t'en réponds, frais et fort devant ton Homère, et tu le comprendras sans traduction, sans Schaufelberg et sans cartes. *Probatum est*[1]. » Nous avons dans cette « ordonnance » — à n'en pas douter — le procédé dont Gœthe avait usé lui-même pour étudier les poèmes homériques. Il dut reconnaître que la lecture de chacun des Tragiques exigeait une semblable initiation, plus longue même, et plus pénible encore à cause de l'étendue plus considérable du vocabulaire et de la plus grande complexité de la syntaxe. Tout en constatant, en effet, que l'intelligence d'Homère « ne peut venir que de nous-mêmes » Gœthe fait savoir au « très-auguste écolier » qu' « Homère est le plus facile des auteurs grecs ». C'est donc à des traductions qu'il dut avoir recours le plus souvent dans son étude et pour ses imitations des Tragiques : la connaissance qu'il eut de la langue et du drame grecs ne peut être comparée à celle qu'en avait notre Racine. Cependant il ne faudrait pas croire qu'il n'a jamais eu les originaux sous les yeux. Si, jusqu'à la fin de la *Drangperiode*, il se sert surtout des traductions de Stollberg et du « Théâtre des Grecs » de Brumoy, les essais et les œuvres qui suivent attestent une étude plus directe des textes. A Leipzig c'est la traduction de Curtius qui lui fait connaître la *Poétique* d'Aristote (il confessera d'ailleurs, trente ans plus tard[2], qu'à cette époque le sens de l'œuvre lui avait complètement échappé); mais quand il reviendra sur la théorie de la *Katharsis*[3], son interprétation sera fondée sur une explication personnelle et originale de la célèbre phrase d'Aris-

1. Voir Bernays, *Der junge Gœthe*, III, p. 43-44.
2. Lettre à Schiller du 6 mai 1797.
3. 1826. Voir plus loin, p. 379.

tote [1]. Certain détail de *Dieux, Héros et Wieland* nous prouve qu'il a sous les yeux non le texte original d'*Alceste* mais une traduction latine. Pourtant certaines expressions suivent d'assez près le texte grec, et l'on a pu signaler telle d'entre elles qui reproduit assez fidèlement l'original et non la traduction française, assez libre en ce passage [2]. Dans son voyage en Italie Gœthe ne lit pas seulement des traductions des Tragiques : une lettre adressée de Venise à Herder (octobre 1786) contient une citation des trois derniers vers d'*Ajax* [3]. Nombreux sont les indices qu'on pourrait ainsi recueillir, mais ce qui nous montre surtout que Gœthe se reporte aux textes originaux, c'est la manière dont sa langue et son style s'inspirent et se pénètrent du génie grec, en suivent les habitudes et les démarches. Il ne recueille pas seulement « des miettes de la table somptueuse des anciens »; son imitation de l'antique enrichit la langue d'une multitude de figures et d'images; l'ordre des mots devenant plus libre, la construction ne gagne pas seulement en souplesse; elle reçoit encore comme un reflet des modèles antiques qui lui prête à la fois du charme et de la noblesse; enfin le génie synthétique de la langue permet au poète d'emprunter au grec des mots composés ou d'en former un grand nombre à son imitation. Nous reviendrons plus d'une fois sur cette question très importante : nous n'en voulions retenir pour le moment que ce qui peut nous renseigner sur la manière dont Gœthe entendait et lisait le grec.

C'est, on se le rappelle, sous forme de conte que Gœthe enfant mit d'abord en œuvre le butin mythologique qu'il tenait du *Pantheon mythicum* de Pomey [4] et de l'ouvrage de M. de Lœw intitulé *Description de la Conquête du Royaume*

1. Cf. p. 382, le sens qu'il attribue à δι' ἐλέου καὶ φόβου (*Nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht*).

2. Ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσῃ τρίχα (*Alceste*, 76.). Brumoy avait traduit : « ceux dont il a une fois coupé la chevelure »; Gœthe rend, au contraire, bien plus exactement, le grec ἁγνίζειν par *abweihen*. — Voir Morsch, *Gœthe und die griechischen Bühnendichter* (page 6).

3. Ces vers sont cités sans accents.

4. Cette mythologie scolaire datait de 1659.

*de Troie, par Homère*; ce livre étrange, que Gœthe trouva dans la bibliothèque de son oncle, le pasteur Starck, faisait partie de la *Collection des voyages les plus remarquables*; il était orné de gravures qui donnèrent à l'enfant l'idée la plus fausse des héros de l'antiquité, idée persistante — disent les *Mémoires*, — et qui ne put être effacée qu'à grand'peine. Nous n'aurions pas à rappeler ici le *Nouveau Paris* s'il n'était assez frappant de voir comment le même cycle de légendes se retrouve à la fois dans la première et dans la dernière de ses productions poétiques, dans ce conte d'enfant et dans son *Hélène*. C'est encore la mythologie qui lui fournit les éléments de son premier essai dramatique, assez intéressant pour nous, parce qu'il lui fut la première occasion de faire connaissance avec la « litanie dramaturgique qu'il devait entendre répéter si souvent dans le cours de sa vie ». L'occupation militaire de Francfort (en 1759) lui permit d'apprendre le français et de s'initier à notre théâtre : le commandant comte de Thorenc[1] logeait précisément chez le conseiller Gœthe; l'enfant écoutait avec la plus grande attention les personnages de toute sorte qu'il voyait passer, et assistait souvent aux représentations de la troupe française, dans la salle du Junghof. Il lia connaissance avec un jeune membre de cette troupe, Derosnes, qui, non sans quelque condescendance, voulait bien converser avec lui et reprendre ses incorrections. Cet acteur bel-esprit avait une sœur dont le charme fit plus rapides encore les progrès de Gœthe. Celui-ci se familiarisa bien vite avec notre répertoire et, un jour, se mit en tête de l'imiter. L'ambition n'avait rien d'excessif. Les pastorales et les féeries, alors de mode, n'étaient en effet que des exercices puérils; un enfant de dix ans nourri des *Métamorphoses* d'Ovide, connaissant la mythologie et possédant, comme Gœthe, la *Lust zu fabulieren* pouvait représenter sans peine « les petites ailes d'un joyeux Mercure, un Jupiter déguisé, une galante Danaé, une bergère remarquée »; l'enfant écrivit donc en français une petite pastorale

1. Cf. M. Bréal, *Deux études sur Gœthe* 1898, et Martin Schubart, *François de Théas, comte de Thoranc*, Munich, 1896.

où paraissaient, selon la formule, des rois, des princesses et des dieux. L'ami Derosnes, à qui la pièce fut soumise, la condamna, au nom des « Règles » du théâtre : il en expliqua le mystère à l'auteur tout contrit, il lui parla des trois unités d'Aristote, de la régularité du théâtre français, de la vraisemblance de l'action, de l'harmonie des vers; il déclama contre les Anglais et témoigna son mépris pour le théâtre allemand. Gœthe s'empressa de lire le Discours de Corneille sur les Trois Unités, le théâtre de Racine et une partie de celui de Corneille. Mais il devait bientôt, selon sa propre expression, se débarrasser du « radotage dogmatique » du siècle précédent. Il lui fut sans doute d'autant plus facile de s'en délivrer que ces discussions abstraites devaient faire assez peu d'impression sur un enfant de dix à douze ans, si précoce et si réfléchi qu'on le suppose. Au reste, ici comme ailleurs, la vérité est singulièrement embellie de fiction.

On sait quels étaient les projets de Gœthe avant son départ pour Leipzig. Il voulait étudier l'antiquité d'une manière approfondie et se rendre capable d'occuper une chaire d'Université. Il souhaitait d'aller à Gœttingue recevoir l'enseignement de philologues tels que Heyne et Michaëlis. Son père, qui voulait avant tout faire de lui un bon juriste, l'envoya à Leipzig. Gœthe se consolait presque de cette contrariété à l'idée de trouver là-bas Morus et surtout Ernesti, « qui lui apparaissait comme une brillante lumière » : mais il fut déçu dans son attente. Le conseiller Bœhme le détourna de la philologie ancienne et, s'il lut quelques auteurs latins, ses études ne lui donnèrent pas l'occasion de se familiariser avec le drame antique. Nous avons dit que la *Poétique* d'Aristote lui fut, à ce moment, lettre morte. *L'Essai d'Art poétique* de Gottsched n'était pas fait pour le ramener aux Anciens. Pour Gottsched, en effet, l'esprit de l'antiquité revit dans les œuvres des Français et c'est là qu'il le faut chercher; la poésie a bien pour objet l'imitation de la nature, mais celle-ci doit se soumettre à l'intelligence, et des règles inflexibles s'imposent à l'artiste dans son imitation. Ce critique aux dogmes étroits, que l'on a comparé tantôt à un magister pédant et rogue,

tantôt à un caporal prussien, avait néanmoins rendu des services au théâtre allemand : il en avait banni l'emphase et l'obscénité [1], et, s'il avait proscrit l'opéra, c'était pour la raison que le drame « n'est point dans les décors, mais dans le monde intérieur ». Cet idéal de drame psychologique était bien celui des Tragiques français, celui de Corneille, dont Gottsched, aidé de sa femme, la très savante Louise Kulmus, avait traduit le théâtre pour le répertoire de la Neuber. Mais Gottsched ne se contentait pas de proposer l'imitation d'une imitation : le précepte d'Aristote prescrivant « que les mœurs soient bonnes », assez largement interprété par nos tragiques du XVII[e] siècle, pour le plus grand bien du théâtre français, trouvait dans son art poétique l'application la plus singulière. La règle que l'auteur dramatique (ainsi d'ailleurs que le fabuliste et le poète épique) devait suivre immuablement était la suivante : choisir un précepte moral, puis imaginer un événement contenant une action capable de mettre en lumière le précepte choisi. La nature et l'art étaient ainsi relégués au second plan. Il est toutefois utile d'observer que ce régime oppressif et fait pour les médiocres ne devait pas être définitif ; Gottsched jugeait que l'art allemand n'était pas encore mûr pour la liberté, et ces barrières devaient lui servir d'appuis : l'imitation des Français le mettait en état de s'affranchir plus tard de leur tutelle. Gœthe n'était pas sans respect pour le très digne patriarche ; son *Art poétique* lui semblait « utile et instructif », et le jeune étudiant, toujours plein d'enthousiasme pour nos poètes dramatiques, jugeait sans doute son œuvre plus favorablement encore qu'il ne paraît dans les *Mémoires*. Cependant, lorsque Gœthe vint à Leipzig, l'influence de Gottsched était depuis longtemps en déclin ; ses théories étaient battues en brèche et démantelées par les Suisses ; après une lutte acharnée le vieux critique succombait, et voyait la *Poétique* de Breitinger se substituer à la sienne. Les théories nouvelles semblaient plus propres à séduire la jeunesse : elles offraient à la fantaisie un champ plus libre et plus vaste ;

1. Voir A. Ehrhard. *Molière en Allemagne*, p. 116 et suivantes.

l'art ne se voyait plus assigner pour unique objet l'édification; la poésie, assimilée à la peinture, paraissait s'enrichir d'un nouveau domaine. A la vérité, la nouvelle *Poétique* n'apportait qu'un semblant d'émancipation. Les doctrines de Breitinger et de Bodmer souffraient, comme on l'a dit justement, « d'une contradiction lourde de conséquences ». Tandis qu'elles prétendent rendre ses droits à la fantaisie, elles n'abandonnent pas l'idée, alors traditionnelle, d'une poésie instructive ou moralisante, et l'on sait à quelle étrange conclusion mènent les déductions théoriques des Suisses. Le principal attrait des créations de la fantaisie est la nouveauté, c'est-à-dire ce qui s'élève au-dessus du banal et du commun; or, dit Breitinger, « rien ne peut être plus nouveau que le merveilleux », entendez un merveilleux restreint aux limites du vraisemblable, « un vraisemblable sous le masque ». D'autre part la poésie n'est qu'un chemin fleuri qui mène à la morale : un poème atteint son suprême objet lorsque à l'agrément vient s'ajouter l'utilité. Quel est donc, dans la hiérarchie des genres poétiques, celui qu'on doit placer au sommet? On connaît la réponse, qui semble une gageure : ce genre suprême est la fable ésopique, parce qu'elle est « un merveilleux plein d'enseignement ».

Quelle impression ces deux poétiques rivales pouvaient-elles faire sur l'imagination de Gœthe? Celle de Breitinger n'était guère de nature à le rapprocher des Anciens. Les Suisses ont avec eux peu de principes communs. Celui de l'analogie entre la peinture et la poésie ne s'applique guère au poème dramatique (il leur vient d'ailleurs de l'abbé Dubos[1]). Tout au plus peut-on signaler un principe très général qu'ils tiennent d'Aristote, c'est qu'il faut préférer « l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est invraisemblable[2] ». Se proposant de réformer la littérature « du dedans » et non « du dehors[3] », et n'étant pas persuadés, comme leurs adversaires, que les lois de la poésie

1. Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, 1719.
2. Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα (*Poét.*, 24, 1460ª).
3. Voir Franz Servaes, *Die Poetik Gottscheds und der Schweizer*, p. 152-3.

sont, depuis les Grecs, découvertes et fixées, ils ne pouvaient conseiller à leurs disciples l'imitation de l'antiquité. Le classicisme français était d'ailleurs sans cesse l'objet de leurs attaques. Huit ans avant la publication de la *Poétique* de Breitinger, Bodmer ne se disait-il pas « revenu de son admiration pour Corneille » et ne déclarait-il pas, sur la foi du conte Conti, que la tragédie « doit être un poème populaire dédié à la bourgeoisie[1]? » Cette définition pourrait sans doute s'appliquer assez aisément au drame grec, sinon à la tragédie française, mais l'idée de Bodmer se précise dans une lettre écrite six ans plus tard : il veut voir paraître dans la tragédie « des exemples de tristes et de souffrants », plutôt que « des exemples de héros qui se haussent au-dessus de notre sphère ». Les Suisses préfèrent donc le drame bourgeois à la tragédie conçue d'après les modèles antiques. Quant à la Poétique de Gottsched, où se retrouvent la méthode géométrique, la logique artificielle et le système utilitaire de Wolf, elle ne pouvait, par sa rigueur étroite, que rebuter une jeune imagination. De toute manière — et cela seul nous importe ici — elle ne demandait pas directement aux Anciens ces règles de l'art qu'ils avaient, les premiers, connues et appliquées. Si plus d'une prescription se rattachait, naturellement, à la *Poétique* d'Aristote, le drame grec s'y trouvait, par endroits, assez pauvrement et mesquinement jugé. J'écarte la règle des trois unités, qui pour Gottsched est article de foi, et dont la violation lui paraît blesser le drame dans sa plus intime essence. Il regrette l'absence du chœur dans la tragédie moderne, et signale l'importance de son rôle dans l'*Œdipe Roi* en des termes où se montre d'une façon presque naïve sa conception utilitaire de l'art. Le chœur, dit-il, sert dans ce drame « à développer des considérations très édifiantes sur l'inconstance du bonheur des grands de ce monde *et sur la honte de ses vices* ». Ailleurs : « *Œdipe* nous montre la fin misérable du roi thébain, causée par ses actions abominables, bien qu'il y soit tombé sans sa faute. Son malheur est d'avoir été trop vif, trop emporté,

1. Cte Conti, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*. Cité par Hettner, *Gesch. d. d. Litt.*, 3e partie, 1er vol., 3e éd., p. 386.

trop entêté. S'il s'était abstenu de frapper à mort le voyageur qu'il avait rencontré, tout le reste ne serait pas arrivé ». Il serait difficile, on le voit, d'exprimer d'une façon plus plate la portée morale du drame de Sophocle. C'est, comme on l'a dit justement[1], « l'application à la littérature du principe des causes finales, réduit à ses plus mesquines proportions ». Au nom de ses étroites théories Gottsched blâme aussi l'auteur de l'*Œdipe* : il lui reproche d'avoir sur certains points négligé « les prémisses les plus évidentes de l'action » et péché contre la vraisemblance.

1. E. Grucker, *Hist. des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, Paris, 1883. — Cf. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*.

## CHAPITRE II

### PREMIÈRES INFLUENCES.

Ces théories, incomplètes et bornées, ne pouvaient donc exercer sur Gœthe aucune influence sérieuse. Plus profonde est l'impression produite sur son jeune esprit par les ouvrages de Lessing. Le *Laocoon* lui fut une révélation. « Il faut être encore un jeune homme, écrit-il plus tard, pour pouvoir se représenter l'impression que ce livre fit sur nous. » Les conséquences de la « magnifique pensée » dont l'ouvrage est le développement « brillèrent à ses yeux comme dans un éclair ». A la vérité cette pensée si remarquablement déduite et si féconde semble tout d'abord n'avoir aucune application directe à la poésie dramatique. Cependant, après avoir montré que le poète épique a bien fait de faire crier Laocoon, tandis que l'artiste fut sagement inspiré en ne le faisant pas, Lessing se demande si le poète dramatique a les mêmes droits que le poète épique. Dans le drame, en effet, l'acteur nous fait une « peinture vivante » : ne doit-il donc pas se tenir strictement aux lois de la « peinture matérielle »? Nous *entendons* et nous *voyons* crier : nos yeux et nos oreilles ne risquent-ils pas d'être vivement blessés? La question est d'autant plus importante que Gœthe — nous le verrons — devait plus tard s'aviser des ressources que le drame peut emprunter à la

1. *Laokoon*, chap. IV.

plastique, et de ce que les groupements et les attitudes peuvent ajouter à l'impression esthétique. C'est la première fois, sans aucun doute, que cette question s'offrait à lui. Lessing n'en donne pas, à proprement parler, une solution théorique. Il montre plutôt par quels moyens le génie de Sophocle a pu vaincre ces difficultés : « il a su merveilleusement, dit-il, renforcer et élargir cette idée de la douleur physique ». Philoctète souffre d'une blessure, et non d'un mal intérieur : cette blessure est un châtiment divin, et un venin d'une violence surnaturelle y fermente; d'autres maux s'ajoutent à celui-là, qui « considérés en soi ne sauraient particulièrement émouvoir », mais qui, de cette alliance, reçoivent une teinte aussi mélancolique que celle qu'ils reflètent, par contre, sur la douleur physique ». Que l'on considère maintenant le héros de Sophocle dans les moments où il espère, et où son malheur se réduit à son mal : « il gémit, il crie, il est en proie à d'atroces convulsions ». Le philosophe anglais Adam Smith ayant déclaré que nous éprouvons du mépris pour un homme qui crie ainsi sous l'action de la douleur physique, Lessing, en une page admirable, montre que le caractère de Philoctète est conforme à l'idéal antique ; son mal ne lui a pas desséché le cœur et n'a pas brisé sa volonté : il ne le livre pas sans ressort et sans défense à ses ennemis. « Et les Athéniens — ajoute-t-il dans un mouvement superbe — auraient méprisé ce roc d'homme, parce que les vagues, qui ne peuvent l'ébranler, le font du moins retentir? » Ses plaintes sont d'un homme, mais ses actions sont d'un héros, car, en dépit des critiques de Cicéron, le théâtre n'est pas une arène.

Cette étude critique du drame de Sophocle, que nous n'avons pas à analyser ici dans ses détails, devait faire une impression profonde sur l'imagination ardente de Gœthe : il y voyait, grâce à l'analyse la plus pénétrante, comment la vérité humaine et la beauté étaient l'idéal des artistes grecs, et lorsque Lessing nous montre dans l'*humanité* le ressort principal de la pièce grecque, nous ne pouvons nous empê-

1. *Laokoon*, chap. IV, § 2.

cher de penser que treize ans plus tard, malgré les idées et les systèmes venus pour ainsi dire, à la traverse, ce même ressort sera celui de l'*Iphigénie en Tauride*. Cette interprétation de Lessing est d'autant plus frappante qu'elle est, en quelque sorte, au sommet du plus solide édifice de déductions. Philoctète restant maître de sa douleur, Néoptolème aurait persisté dans sa dissimulation : c'est parce qu'il est « toute nature », « qu'il fait revenir le fils d'Achille à son naturel ». Dans les *Trachiniennes*, où la douleur physique et les cris qu'elle provoque sont aussi des éléments d'émotion, les conditions sont tout à fait différentes, et le calme d'Heraklès, aussitôt après la révélation de l'oracle, s'explique par la nature même du personnage. Philoctète est un homme, Héraklès un demi-dieu : l'un ne rougit pas de se plaindre, tandis que l'autre ne voit pas sans honte « sa partie mortelle prendre assez d'empire sur sa nature immortelle pour le faire pleurer et gémir comme une fille ». Et Lessing, ennemi résolu de la tradition emphatique qui règne au théâtre, ajoute ironiquement : « Nous autres modernes ne croyons pas aux demi-dieux, mais le moindre héros doit, chez nous, sentir et agir comme un demi-dieu[1] ». Ces remarques sur le chef-d'œuvre de Sophocle montrent donc comment la vérité et la nature étaient observés dans le drame grec. Lessing cite encore le *Philoctète* dans un autre chapitre, où il se demande si la poésie doit admettre et représenter les objets qui inspirent le dégoût. Volontiers il résoudrait la question par la négative, mais il doit reconnaître que les tragiques unissent souvent le dégoût à la terreur pour produire le sentiment de l' « horrible » : Sophocle achève le tableau du dénûment de Philoctète en nous montrant « des haillons pleins de sang et de pus » qui sèchent au soleil[2]. Si l'on rapproche ces diverses observations, on voit que ce qui se rapporte au drame grec dans le *Laokoon* est fait pour donner la plus haute idée d'un art qui se joue des difficultés et dont le succès peut sembler parfois paradoxal.

1. *Laokoon*, chap. IV, § 4.
2. *Philoctète*, v. 38-39.

Gœthe lut aussi à Leipzig la *Dramaturgie de Hambourg*, mais l'effet de cette lecture ne pouvait être de le rapprocher des Tragiques anciens; car si Lessing estime qu'Aristote a posé les règles immuables du genre dramatique, il pense aussi que de tous les auteurs modernes Shakespeare est celui qui a le mieux appliqué ces règles et que les lois essentielles du théâtre doivent être étudiées dans ses drames; l'accusation de plagiat n'est point à craindre, « car on peut dire de Shakespeare ce qu'on a dit d'Homère; il est plus difficile de lui prendre un vers que d'enlever sa massue à Hercule; chacune de ses beautés porte une marque qui crie aussitôt à l'univers entier : « Je suis de Shakespeare![1] » Un tel génie donne donc plutôt un sublime exemple d'art qu'un modèle qui puisse être directement imité. « Si nous avons du génie, Shakespeare doit être pour nous ce que la chambre obscure est pour le paysagiste; qu'il y regarde attentivement pour voir comment la nature, dans tous ses aspects, se projette sur une surface plane, mais qu'il se garde de lui rien emprunter. » On sait que cette admiration de Lessing pour le poète anglais se fait en même temps offensive, et qu'il l'élève pour rabaisser d'autant la tragédie française : le drame historique de Shakespeare rapproché de la tragédie « dans le goût français » lui donne à peu près l'impression « d'une vaste peinture à fresque à côté d'une miniature faite pour un chaton de bague ». Ces pages de la *Dramaturgie* rappellent, pour le fond, et pour l'expression même, le discours composé par Gœthe en 1771 pour l'anniversaire de Shakespeare[2] : nous y retrouvons avec plus de fougue juvénile, moins de logique et moins de réflexion — la même suite d'idées aboutissant à une conclusion identique : Gœthe, après avoir raillé « le petit Français » qui s'essaie à porter l'armure d'un Grec, trop pesante pour lui, déclarera la guerre au « théâtre régulier » et se jettera aux pieds de Shakespeare, dont les personnages sont la nature même, et qui, rival de Prométhée, crée des hommes « de proportions colossales ».

1. *Dramaturgie*, n° 73 (12 janvier 1768).
2. Cf. Bernays, *Der junge Gœthe*, II, p. 39-43.

L'influence de Shakespeare sur le théâtre de Gœthe ne devait se faire sentir que plus tard, mais il est intéressant d'observer que dès le séjour à Leipzig Gœthe prend une assez sérieuse connaissance de l'œuvre du poète anglais; il le cite souvent (en allemand et même en anglais) dans les lettres adressées à sa sœur et à Behrisch; il lit la traduction en prose de Wieland et les « *Beauties of Shakespeare* » de Dodd [1]. Cependant l'idée qu'il se fait du génie de Shakespeare ne diffère pas de celle de Wieland et de Weisse : comme eux il est choqué de sa grossièreté, de son euphuisme, de son emphase, de ses puérilités, et il le trouve surtout intolérable « quand il rime ». C'est en vertu de ces principes que *Roméo et Juliette* était alors réduit, dans l'adaptation de Weisse, aux proportions d'un drame bourgeois. Aussi ne faut-il pas chercher dans les productions dramatiques de Gœthe, à cette époque, l'imitation de Shakespeare; car il suit l'exemple de Lessing plus que ses préceptes. Après des essais de tragédies bibliques dans le goût français [2], il se sent attiré par la comédie, où son expérience sentimentale trouve un cadre plus commode. C'est ainsi que dans une petite pièce restée inachevée, *Der Tugendspiegel*, il se met lui-même en scène ainsi que son cercle intime de Leipzig : il en est de même dans la pastorale *Amine*, devenue *Die Laune des Verliebten*, et dans la comédie plus connue et plus originale aussi, *Die Mitschuldigen*. Cette dernière pièce — une des productions les plus intéressantes et même les plus complexes de la jeunesse de Gœthe — ne saurait être, évidemment, citée ici que pour mémoire : ce que nous en voulons retenir ce n'est pas le caractère tourmenté, l'observation aiguë, l'impression assez troublante, rappelant par moments notre « théâtre cruel », la très habile mise en œuvre : c'est plutôt l'influence de Lessing, qui se montre, comme on l'a justement observé, « dans la rapidité et la brièveté des scènes et du dialogue, le relief des caractères, l'action nettement arrêtée et progressant pas à pas [3] ».

1. Cf. Siegmar Schultze, *Der junge Gœthe*, II, note 50 (p. 65).
2. *Belsazar* (1765), *Der Thronfolger Pharaos* (plan 1766-7).
3. S. Schultze, Ouvrage cité, II, p. 44.

C'est à Œser, professeur à l'Académie des Beaux Arts et directeur de l'Académie de dessin à Leipzig, que Gœthe dut d'entrer assez profondément dans l'intelligence des idées esthétiques de Lessing. On sait que l'élève garda toujours à son ancien maître la reconnaissance la plus vive. Le 9 novembre 1768, il lui écrit de Francfort : « Que ne vous dois-je pas, mon cher professeur, pour m'avoir montré le chemin du Vrai et du Beau, pour avoir rendu mon cœur sensible à la grâce? Je vous ai plus d'obligation que je ne saurais vous témoigner de reconnaissance. Le goût que j'ai pour le Beau, mes connaissances, mes lumières, n'ai-je pas tout cela grâce à vous?... Vous savez ce que j'étais lorsque je vins à vous et ce que j'étais quand je vous quittai : la différence est votre ouvrage. » Le 14 février 1769 : « Ne vous dites pas que je vous ai quitté, mais tenez-moi bien plutôt pour un disciple que vous avez envoyé par le monde. Si quelqu'un vous demande : « Que devient-il? », dites : « Il va bien, je l'ai muni de tout ce qu'il lui faut, en fait de connaissances et d'outils, pour voir le monde avec profit ». Gœthe lui écrit encore de Strasbourg et ne manque pas de l'aller voir lorsqu'il revient à Leipzig.

Les leçons d'Œser exerçaient une très salutaire influence sur le goût de ses élèves, mais elles leur formaient l'esprit, bien plus que la main, et, d'autre part, son dessin était trop vague « pour les amener à une exécution nette et ferme ». Le passage des Mémoires où Gœthe caractérise cette influence mériterait d'être cité tout entier, tant l'impression qu'il laisse est vivante et précise : « Ses femmes étaient agréables et plaisantes, ses enfants assez naïfs, ce sont ses hommes qui *ne venaient pas* : sa manière, spirituelle, il est vrai, mais toujours « nébuleuse », et en même temps expéditive, leur donnait le plus souvent un air de lazzaroni. » Ce dernier trait représente bien, aux yeux de Gœthe, le caractère essentiel des œuvres d'Œser; il parle, ailleurs, de « ses peintures agréables, il est vrai, mais d'une exécution trop facile et trop nébuleuse[1] », et, dans une lettre adressée à Schiller, il le

1. *Kunst und Alterthum*, I, 2, 10.

range dans la catégorie des « Nebulisten[1] ». C'est qu'en effet ce peintre, dont le métier restait imparfait, avait la passion du « significatif et de l'allégorique ». On en peut juger par la façon dont il s'avisa de représenter l'indépendante originalité de Shakespeare[2], sur le rideau du nouveau théâtre de Leipzig, qu'il peignait en écoutant le jeune Gœthe lui lire les bonnes feuilles de *Musarion*.

Si l'on ajoute à cela qu'Œser donnait à ses élèves le goût de la grandeur calme et simple[3], on comprend comment ses leçons agissaient sur leur esprit dans le même sens que les ouvrages de Winckelmann. Celui-ci se plaisait d'ailleurs à reconnaître l'influence d'Œser. C'est à Dresde, en 1739 que les deux hommes s'étaient rencontrés, et les premiers ouvrages de Winckelmann[4] reviennent sans cesse sur l'allégorie, chère au maître de Gœthe. On s'est pourtant étonné que dans l'étude qui fait partie de *Winckelmann et son siècle* il soit si brièvement question de cette influence d'Œser. C'est, comme le remarque avec raison O. Jahn[5], un effet de son voyage en Italie et de l'influence d'Henri Meyer. « Je pensais, dit-il, apprendre ici quelque chose, mais retourner ainsi à l'école... je ne le pensais pas. » Quoi qu'il en soit, l'admiration qu'Œser avait pour Winckelmann se communiquait aisément à ses élèves; c'est avec dévotion que ceux-ci lurent les premiers écrits du grand critique d'art; il y retrouvaient les idées de leur maître, et même ses boutades; la communion de principes du peintre et de l'écrivain les leur rendait tous deux plus chers. « Nous regardions comme un

1. Corresp. avec Schiller, n° 615.

2. *W. u. D.*, livre VIII. Entre deux groupes de dramatistes assemblés devant le péristyle du temple de la Vérité (Gœthe dit à tort : de la Gloire) autour des statues de Sophocle et d'Aristophane, un homme « en veste légère » et qu'on voyait de dos passait sans regarder personne, et marchait droit vers le temple. — (Ce nouveau théâtre de Leipzig fut ouvert le 10 octobre 1766.)

3. *Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folge haben. Er lehrte mich das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille...* (à Reich, 20 février 1770).

4. *Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755). — *Erläuterung über die Gedanken über...*, etc. (1756). — *Versuch einer Allegorie* (1766).

5. Otto Jahn, *Gœthes Briefe an Leipziger Freunde.*

grand bonheur, dit Gœthe, de puiser à la source même où Winckelmann avait étanché sa première soif de connaissances. » Mais cet « évangile du Beau » selon les Anciens, ces principes de grandeur simple et sereine, c'était l'apport de Winckelmann dans cette mise en commun d'idées esthétiques. Œser avait apporté ses connaissances techniques et ce goût du « significatif » qui le faisait appeler par son illustre ami « le vrai successeur d'Aristide, qui représentait l'âme, et peignait pour l'esprit ». Winckelmann lui avait fait partager ses idées générales, auxquelles Gœthe devait conformer plus tard sa conception du drame. Aussi devions-nous signaler ici ces influences. Les leçons d'Œser ont-elles agi *directement* sur lui? Il est permis d'en douter : elles se sont plutôt trouvées conformes à son développement intérieur, toujours indépendant, et à l'inclination naturelle de son génie. Mais les idées qu'il devait plus tard approfondir et appliquer trouvèrent un terrain déjà préparé, et se fortifièrent de ces vives impressions de jeunesse.

L'influence de Wieland, pour lequel Œser avait une vive admiration qu'il fit partager à son élève, devait se marquer assez profondément sur la poésie de Gœthe, dès le retour à Francfort; elle est tout à fait négligeable en ce qui regarde l'antiquité, car *Musarion* ou la *Philosophie des Grâces* était d'un assez pauvre hellénisme. Ce poème, de dessein didactique, était moins de nature à familiariser le lecteur avec les mœurs et les idées grecques, qu'à montrer, sous forme allégorique, une phase nouvelle de la philosophie de son auteur. Ce qu'il y avait, dans les œuvres antérieures, de trop grossièrement sensuel, s'adoucit et se tempère; l'esprit de Wieland revient à un état d'équilibre après s'être violemment porté vers deux extrêmes. Quand il blâme l'excès des stoïciens, c'est sa première « manière » qu'il condamne; lorsqu'il repousse la sensualité grossière, c'est un *peccavi* qu'il prononce, un désaveu de ses *Contes comiques*. Comme il le disait plus tard, les principes de *Musarion* sont les siens propres : c'est lui seul qu'ils nous font connaître. Au reste, la connaissance que Gœthe a de l'antiquité grecque ne se

précise guère à cette époque : les anciens sont pour lui « de lointaines montagnes bleues, distinctes dans leur masse et dans leurs contours, mais dont on ne peut discerner les parties et les détails ». Pour les mieux connaître il fit avec E. T. Langer un échange de livres : « Je lui abandonnai, dit-il, des corbeilles entières de poètes et de critiques allemands, et je reçus en échange un certain nombre d'auteurs grecs[1] dont la lecture devait me récréer dans ma convalescence, pourtant si longue[2] ».

Cette lecture ne devait pas exercer sur lui d'influence immédiate, ni rendre plus proche cet « horizon de ses vœux » que d'autres impressions allaient encore lui voiler pour longtemps. A Francfort, où il revient le 1er septembre 1768, ses idées de Leipzig se confirment et se précisent. Il ne pousse pas plus avant ses études de l'antiquité : les trois maîtres qu'il reconnaît sont Œser, Wieland et Shakespeare. Les ouvrages de Lessing redressent ce que sa connaissance du poète anglais avait, jusque-là, d'étroit et d'imparfait. A Shakespeare il oppose ironiquement Voltaire, qui n'a pu lui faire aucun tort, « car un moindre esprit ne peut rien contre un plus grand[3] ». On pressent donc déjà le *Sturm und Drang*; mais c'est à Herder seul que Gœthe devra de prendre vraiment conscience de ses idées, de les approfondir, de les transformer en convictions et en action. Il suffit de rappeler les célèbres pages des *Mémoires*[4] où cette influence est analysée : « Ainsi j'eus la bonne fortune de faire d'une manière inattendue la connaissance d'un homme par qui tous mes germes actifs ou latents d'infatuation, de suffisance, de vanité, d'orgueil et de morgue furent soumis à une rude épreuve... » Gœthe s'habitua bientôt à ces railleries très souvent brutales ou aiguës, car il sentait ce qu'il y avait en elles de salutaire et de profond; il sut s'accoutumer à ces

1. Sans doute en traduction.
2. Ces livres le suivirent plus tard à Strasbourg, où il ne les lisait guère. Herder le raillait à ce sujet. *W. u. D.*, X.
3. Lettré à Œser. Francfort, 14 fév. 1769.
4. *W. u. D.*, Livre X.

alternatives d'attraction et de répulsion se succédant en « pulsations » rapides. Et malgré le malaise dont il était troublé, malgré la « discorde » qu'il sentait en lui, il éprouvait pour qui fécondait ainsi son esprit du respect et de l'affection. « Point de jour, dit-il, qui ne fût pour moi plein de fruits et plein d'enseignement. » Tout ce qu'il avait pensé jusque-là, Herder sut « le compléter, l'élargir, le rattacher à des idées plus générales et plus hautes ». C'est ainsi qu'il le fit pénétrer plus profondément, lui et les jeunes gens de son groupe, dans l'intelligence de Shakespeare. Il leur montrait que toute poésie est nature et que des différences d'époque et de milieu peuvent expliquer et justifier les formes d'art les plus différentes. Sophocle et Shakespeare lui apparaissaient comme également grands, l'un dans sa pure simplicité, l'autre dans sa variété multiple, parce que tout, dans leur drame, reflète leur propre génie et celui de leur nation; les Français, au contraire, n'étaient pour lui que des imitateurs, mettant en scène des fantoches, traitant la tragédie à la manière d'une amplification, ayant l'air « de marcher sur des échasses ». De cette opposition entre les deux théâtres, que ces jeunes gens sentaient plutôt d'instinct, Herder montra le fondement et les raisons : dans cette querelle littéraire où s'exaltait leur sentiment national, il les arma d'idées, et, fort de cet appui, leur enthousiasme qu'enflammait la passion de lutter pour un art original, profond, sublime, libre d'entraves et pour ainsi dire illimité, se donna carrière avec cette outrance, cet air de défi que l'on observe toujours à de pareilles époques littéraires. Rien ne ressemble plus à notre groupe romantique de 1830 que celui des amis de Gœthe : Engelmann, Salzmann, Weyland, Lenz, etc.; ils se réunissaient au sommet de la Cathédrale pour vider leur coupe devant la gloire du soleil couchant; le sublime monument, où leur apparaissait vivante la pensée d'Erwin von Steinbach, leur « parlait », comme Notre-Dame de Paris parlait à nos romantiques. On se rappelle les secrets que Gœthe disait tenir de la tour inachevée de l'édifice[1].

1. *W. u. D.*, XI, dernière partie.

Dans le groupe de ces jeunes enthousiastes sa grande admiration pour Shakespeare lui faisait une sorte d'auréole[1]; mais cette admiration affectait, naturellement, de braver le bon sens et de se complaire dans l'absurde. L'œuvre du poète anglais leur devint une Bible où toute parole leur semblait émanée de l'esprit divin; aussi s'appliquaient-ils à imiter dans la conversation les défauts de son temps, qui leur étaient devenus familiers : ils faisaient leurs délices de ses *Quibbles*, se complaisaient dans des « absurdités de clowns » et regardaient Lenz comme un privilégié parce qu'il réussissait dans ces exercices burlesques, qui leur semblaient autant d'hommages à leur maître. Cependant ce n'était là que l'extérieur sous lequel se manifestait leur enthousiasme juvénile : « La tendance à l'absurde, dit Gœthe, se fait jour chez les jeunes gens d'une manière libre et franche : plus tard elle passe de plus en plus à l'arrière-plan, sans se perdre pour cela complètement ». Les idées sérieuses que l'on agitait dans ce groupe sont celles de Herder, dans son étude sur Shakespeare et celles de Lenz, dans ses *Remarques sur le Théâtre*. Herder, dans sa dissertation, sur laquelle nous reviendrons plus loin, tout en rendant hommage à Sophocle, déclarait que son système dramatique ne saurait être regardé comme la règle immuable du théâtre, et que Shakespeare est, pour les Allemands, un modèle plus proche à tous points de vue. Aussi Gœthe, qui ne voulait pas s'en tenir aux théories, conçut-il le projet d'une tragédie historique conçue d'après le système shakespearien, ou plutôt d'après les idées de son groupe sur ce système. Ce qui nous reste, ou ce que nous pouvons savoir de cette « biographie dramatisée » de *Jules César* nous montre bien que les Anciens étaient, en effet, pour le jeune Gœthe de Strasbourg, « de lointaines montagnes bleues ». Mais ce nouvel essai dramatique confirme aussi ce qu'on observait déjà dans les comédies de Leipzig : Gœthe peint ses personnages d'après lui-même, et en fait

1. « *Ein freudiges Bekennen dass etwas Höheres über mir schwebe war ansteckend für meine Freunde* » (*W. u. D.*, XI).

« de libres fils de la nature ». Ce *César* peut, nous le verrons [1], prendre place aux côtés de Gœtz, de Faust, de Socrate, de Mahomet et de Prométhée, parmi les héros selon le cœur des jeunes poètes du *Sturm und Drang*.

Avant de retourner à Francfort, Gœthe visita la salle des Antiques de Mannheim, et la vue « de cette forêt de statues à travers laquelle il fallait se faire jour, de ce peuple idéal au milieu duquel il fallait se frayer un passage », fit sur lui la plus vive impression. Les écrits de Lessing et de Winckelmann et les leçons d'Œser avaient attiré déjà son attention sur les Antiques, mais l'Académie de Leipzig étant très pauvre en moulages, ses idées n'avaient pu se former par l'observation directe des œuvres : ce fut une joie pour lui de pouvoir longuement s'arrêter devant l'Apollon du Belvédère, et surtout devant le groupe de Laocoon. L'observation attentive de ce groupe lui permit de trouver une solution originale à la question si fameuse dans la controverse de son temps : Pourquoi Laocoon ne crie-t-il pas? La même visite devait, nous dit-il, « lui donner un avant-goût de l'architecture antique » ; la vue d'un chapiteau corinthien fit un peu chanceler sa foi dans l'architecture du Nord. Mais il reconnaît que ce spectacle n'eut pourtant aucune influence immédiate : « A peine la porte de cette magnifique salle se fermait-elle derrière moi, que je souhaitai de me retrouver moi-même : oui, je m'efforçai d'éloigner de mon imagination toutes ces figures, comme importunes, et ce n'est que par un grand détour que je devais être ramené à ce cercle d'idées [2]. »

1. Voir page 62.
2. *W. u. D.*, XI (fin). — Voir la section *Gœthe und die antike kunst*, dans l'ouvrage de Stark, *Archäologie der kunst*, p. 223 et suiv.

# CHAPITRE III

## L'ESTHÉTIQUE DRAMATIQUE DANS GOTTFRIED DE BERLICHINGEN[1].

*L'histoire dramatisée de Gottfried de Berlichingen* n'aurait pas lieu d'être ici mentionnée, si Gœthe ne s'était délibérément proposé de suivre un système dramatique absolument contraire à celui des Grecs et des Français; la réaction est, chez lui, tout à fait consciente : il ne repousse certaines règles dramatiques que parce qu'il pense en avoir reconnu l'inanité. Il est donc intéressant d'examiner de plus près des influences déjà signalées, afin de retrouver le chemin qu'il a suivi.

### I

Pour Lessing, qui accepte et interprète comme on sait la définition d'Aristote, le but de la tragédie est d'exciter la pitié et la crainte afin d'arriver à la purgation de ces passions et de celles du même genre[2]. Peu lui importe que l'on tende à ce but par « des chemins originaux », comme Shakespeare, ou, comme les Français, « par la régularité ». L'essentiel est de ne point s'embarrasser dans la pédanterie, et de ne pas se réclamer des Anciens quand on ne se rapproche d'eux que

1. Nous employons à dessein ce titre parce qu'il s'agira d'abord, dans ce qui va suivre, de la première conception du drame, avant les « repentirs ».
2. *Dramaturgie*. Art. 77.

par « l'agencement mécanique » du drame. « L'unité d'action, dit-il en effet, était la première loi dramatique des Anciens; les unités de temps et de lieu n'étaient que des conséquences de celle-là, et les Grecs ne les auraient guère observées plus rigoureusement que ne l'eût exigé l'unité d'action, sans la présence du chœur[1]. » Lessing ajoute que les Tragiques grecs se sont accommodés de cette « limitation » avec une souplesse qui leur a permis d'y gagner encore. Cette contrainte leur fut une occasion « de simplifier l'action, d'en écarter soigneusement tout superflu de telle sorte que, réduite à ses éléments essentiels, elle n'était rien qu'un *idéal de cette action...* » Les Français, quand ils prirent connaissance de la simplicité grecque, étaient déjà gâtés par les intrigues désordonnées des pièces espagnoles; ils ne virent pas que les unités de temps et de lieu n'étaient que des conséquences de l'unité d'action, et, les considérant comme des conditions nécessaires en elles-mêmes, ils les observèrent aussi rigoureusement que la présence du chœur — qu'ils n'avaient plus — eût pu l'exiger. Aussi, gênés par ces règles tyranniques, firent-il « un compromis » avec elles, au lieu de les observer; mais leurs critiques n'en ont pas moins mené grand bruit autour de ces Règles, se scandalisant de les voir violées par les auteurs anglais. Shakespeare est cependant — même si l'on juge au point de vue des Anciens et d'après leurs modèles — un bien plus grand poète tragique que Corneille, et l'égal de Sophocle, parce qu'il est un admirable peintre des passions.

Les idées de Lessing, si vive que soit son admiration pour Shakespeare, sont encore trop classiques pour Gœthe et pour les jeunes enthousiastes du *Sturm und Drang*. Le but de la tragédie est, d'après lui, d'exciter certaines passions (de manière à les transformer en dispositions vertueuses), et Shakespeare lui paraît atteindre, quoique par des moyens différents, la même fin que les Tragiques grecs; enfin l'unité d'action lui est une sorte de dogme. Telles ne sont pas les idées de Herder ni de Lenz, qui représentent — nous l'avons

1. *Dramaturgie*, n° 46.

dit — le *credo* du groupe de Strasbourg. Déjà, dans ses *Lettres sur les merveilles de la Littérature*, Gerstenberg s'était placé à un point de vue bien différent, et plus voisin de celui des *Stürmer und Dränger* : on a pu même rendre responsable de leurs erreurs son *Essai sur les Œuvres et le Génie de Shakespeare*[1], antérieur à la *Dramaturgie*. Gerstenberg malmène assez rudement la traduction de Wieland, et déclare que si Shakespeare est mal compris et mal jugé, c'est qu'on se fait une idée fausse du drame grec, dont on lui applique la mesure. « L'objet essentiel d'une tragédie grecque, ajoute-t-il, était d'exciter des passions ;... à ce compte les tragédies de Shakespeare ne sont pas et ne peuvent être des tragédies. Mais quoi? Lui contester cette excitation des passions, la première et la plus importante fonction d'un écrivain dramatique? Que lui reste-t-il? — L'homme, le monde, Tout! » Le critique repousse ensuite toute classification du drame. Que l'on nomme ces « jeux » (*plays*) *Haupt und Staatsactionen*, avec Wieland et l'école de Gottsched, ou bien, avec les critiques anglais *history*, *tragedy*, etc., il les appellera seulement « des tableaux vivants de la nature morale ». Demande-t-on si ces tableaux « ne forment pas un tout qui réponde à l'objet essentiel du drame grec », « non », répond-il, résolument, et il montre que tout rapprochement avec le drame antique est illusoire. Dans *Othello*, par exemple, « le but de Shakespeare n'est pas tant d'exciter la crainte et la pitié dans l'âme des spectateurs, que de représenter la nature de la jalousie elle-même ». Il ne s'ensuit pas que son théâtre n'ait avec celui des Grecs aucun principe commun, ni qu'il soit juste de parler toujours de l' « Énormité », de l' « Irrégularité », de la « Sauvagerie » shakespeariennes; un très grand nombre de ses pièces, le *Roi Lear*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Richard III*, *Roméo et Juliette*, *Othello*, *Richard II*, *J. César*, *Antoine et Cléopâtre*, et même les pièces historiques (que Gerstenberg regarde cependant comme « la forme la plus grossière de l'art dramatique ») forment en quelque manière un « tout », et l'on y peut trouver

1. Voir Hettner., *o. l.*, III, 1, p. 107. Cf. *Gerstenbergs Vermischte Schriften*, t. III, p. 263-9. Altona, 1816.

« un commencement, un milieu, une fin, des proportions, un dessein, des caractères et des groupes contrastés ». Mais que l'on n'y cherche pas l'ordonnance et la composition antiques : ce n'est que d'aventure qu'elles pourront s'y rencontrer, comme dans les *Joyeuses Commères*, ou dans la *Comédie des Méprises*, où les trois unités sont presque entièrement observées. Gerstenberg a donc le mérite d'avoir assez nettement montré ce qu'est la composition dans les drames de Shakespeare; mais on lui reproche de ne pas être assez conséquent avec lui-même, et, en voulant montrer que l'originalité de ces pièces n'exclut pas l'art, d'appliquer à l'auteur anglais cette règle gréco-française qu'il avait dessein de repousser[1]. La critique de Herder sera, en effet, plus profonde et plus vraiment historique[2]; mais si peu cohérentes et si dangereuses qu'elles fussent, les idées de l'auteur d'*Ugolin* n'en devaient pas moins avoir une portée considérable : elles battaient en brèche des principes dramatiques jusqu'alors regardés comme essentiels, et présentaient le drame de Shakespeare non comme une action offrant une forte unité, mais comme « une peinture d'âme[3] ».

## II

Dans sa *Dissertation sur Shakespeare*[4], Herder, qui par certaines idées générales se rapprochait de Lessing, se séparait néanmoins de lui sur certains points essentiels. Comme Lessing, il constate qu'aucune pièce française ne répond au but qu'Aristote assignait à la tragédie : « émouvoir les âmes » ;

1. Voir à ce sujet l'intéressante introduction de Hans Lambel au *Shakespear* de Herder. — *Herders Werke*, éd. J. Kürschner, III Teil, 2e Abteilung, XLV.

2. Cf. Lévy-Bruhl, *L'Allemagne depuis Leibniz*, p. 151 et suiv.

3. Hettner, *o. l.*, p. 109.

4. Elle n'a pas été écrite avant l'été de 1771 (Bückeburg), mais Herder y développe des idées qu'il méditait depuis longtemps déjà : sa « frénésie de Shakespeare » était bien antérieure à l'époque où fut composé ce morceau. Haym peut donc dire, en confirmant le témoignage de Gœthe, que la *Dissertation* « contient la somme et la quintessence de ce que Gœthe a pu entendre sur ce sujet, de la bouche de Herder » (*Herder*, t. I, p. 424).

il reconnaît aux vers de Voltaire les qualités les plus brillantes — allant même, sur ce point, beaucoup plus loin que nous ne faisons nous-mêmes, — mais il nie que ce soient là des vers de théâtre, et trouve que pour l'action, la langue, les mœurs et les passions son drame n'est « qu'éternelle amplification d'école, mensonge, galimatias! »; et l'ironie de Herder — qui ne fut jamais légère — s'attarde et s'appesantit sur ces idées. Corneille lui-même n'est pas mieux traité : *Spanisch-Senecasche Helden*, voilà ses personnages : il n'est pas un instant où la tragédie française ne nous paraisse profondément différente du drame grec; Shakespeare, au contraire, nous semble le frère de Sophocle et ne diffère de lui qu'en apparence. Aussi Aristote, s'il lui était donné de revivre, dirait-il à Sophocle : « Peins le retable de cet autel, et toi, Barde du nord, illustre tous les pans et tous les murs de ce temple de ta fresque immortelle ». Les idées de Herder sont, jusqu'ici, tout à fait conformes à celles de Lessing : prenons garde, cependant, que, dans ce dernier passage, il est dit qu'Aristote, devenant « l'Homère de ce nouveau Sophocle », composerait sur lui « une théorie particulière » et que Herder déclare, ailleurs, que « le drame de Sophocle et celui de Shakespeare, n'ont guère de commun que le nom ». On peut même signaler tel passage de la *Dissertation* où se trouve directement réfutée une opinion de Lessing : celui-ci, dans le 46e morceau de la *Dramaturgie*, avait dit que les Grecs, tirant parti de la contrainte même que leur imposaient l'unité de temps et celle de lieu, en avaient profité pour simplifier l'action. « L'art des poètes grecs, dit Herder, prit le chemin opposé à celui que l'on nous crie de suivre à leur exemple; ils ne simplifiaient pas, je pense, ils multipliaient... leur art ne consistait pas à faire de la pluralité l'unité, mais bien de l'unité la pluralité. » Il montre qu'Aristote, abandonnant Thespis et Eschyle, s'en tient à Sophocle dont les drames sont complexes, et il rapelle son idée « d'une action ayant de l'étendue » (μέγεθος ἐχούσης [1]). Ces observations de Herder

1. Remarquons qu'il traduit ces mots par *Grösse habend*, et non comme la plupart des traducteurs : *Eine gewisse Grösse...*

sont en partie justes; et l'on comprend qu'il n'ait pas été sans appréhension à l'égard d'une théorie qui lui semblait devoir aboutir plutôt à la conception tragique d'un Racine qu'à l'art dégagé de toute contrainte dont il cherchait le modèle dans Shakespeare. L'idée de Lessing n'est pas vraie sans restrictions : les Tragiques grecs « simplifient, en effet, si l'on entend par là qu'ils se bornent, en général, à la crise; mais cette crise elle-même, ils n'ont pas dessein de l'amaigrir ni de la restreindre, et ils recherchent au contraire les incidents.

Il nous serait aisé d'en multiplier les exemples : Antigone pourrait être prise dès la première fois qu'elle transgresse l'ordre de Créon : le poète ne le veut pas ainsi et ne la fait prendre que la seconde fois. La même action pourrait donc être conçue d'une manière plus « simplifiée » ; mais la vraisemblance et l'émotion ne feraient qu'y perdre. Créon n'épargnera pas la fille de sa sœur, la fiancée de son fils : pour expliquer cette férocité, le poète a voulu que le roi sût d'abord que son décret a été enfreint, sans connaître encore le coupable; son irritation s'exalte parce qu'elle ne sait où se prendre; il jure de punir cruellement le coupable, fût-il de son propre sang. On voit l'avantage que trouve Sophocle dans cette « pluralité » de scènes. Dans les *Trachiniennes*, un homme du peuple vient annoncer d'abord à Déjanire qu'Héraklès est de retour et va le suivre : Déjanire, tout à l'heure triste et anxieuse, passe subitement à la joie la plus vive : les cris et les danses de ses femmes se mêlent aux sons de la flûte bachique; bientôt le héraut d'Héraklès, Lichas, confirme l'heureuse nouvelle; mais à la vue des captives, et surtout d'Iole, la joie de Déjanire s'altère : elle éprouve un sentiment douloureux, mêlé de compassion et de secrète jalousie, et cette jalousie éclate lorsqu'elle apprend ce que Lichas voulait lui cacher, et ce qu'il avoue, forcé par l'homme du peuple, c'est que, sous le nom de captive, une rivale est entrée dans la maison. Déjanire pourrait tout apprendre en une seule fois, mais nous y perdrions un contraste de sentiments, un retour psychologique des plus émouvants.

De même encore, dans la tragédie d'*Électre*, Sophocle

pouvait amener tout de suite la reconnaissance du frère et de la sœur, comme l'a fait Eschyle dans les *Choéphores* : il la retarde, au contraire, par des scènes destinées à mettre en relief le personnage d'Électre. Bien d'autres tragédies, notamment *Iphigénie en Tauride*, nous suggéreraient les mêmes réflexions. La tragédie qui, d'après Herder, n'est souvent chez Eschyle « qu'un tableau à demi-épique, presque sans suite de scènes, de fable, d'impressions », est passée, en effet, dans son évolution naturelle, du simple au composé, et l'intérêt psychologique l'amène à s'étendre, bien plus qu'à se resserrer au nom de je ne sais quel « idéal d'action ». Herder trouvait, non sans raisons, les idées de Lessing trop restrictives. Il lui déplaisait surtout de voir l'abus qu'on faisait des règles d'Aristote en les appliquant à des drames d'un tout autre genre que le drame grec. « Aristote (dit-il), dans son excellent chapitre sur la nature de la fable, ne connaît et n'admet d'autres règles que le regard du spectateur, l'âme, l'illusion ! Il dit expressément que les limites de son étendue, et, à plus forte raison, sa conformation, et les conditions de temps et de lieu ne se laissent déterminer par aucune règle[1]. » C'est surtout par ses effets que le drame shakespearien lui semble se rapprocher du drame grec : malgré de profondes différences de matière et de composition, le génie de l'auteur moderne éveille dans les âmes les mêmes sentiments de crainte et de pitié ; son drame ne manque pas non plus d'unité, parce qu'il assemble et combine les matériaux les plus divers de manière à former « un tout merveilleux » qui n'est pas une *action*, au sens où l'entendaient les Grecs, mais, comme disent les modernes, un *événement*. En de brèves analyses, qui sont comme haletantes de fougue et d'enthousiasme, Herder montre cette unité de dessein et d'ensemble dans le *Roi Lear*, dans *Othello* et dans *Macbeth*. Mais si, par l'unité de leurs multiples éléments, de telles

1. Cf. *Poétique*, VII, p. 1451[a], Ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος. — Mais Herder entend et commente ce passage à sa guise. La fin du chapitre permet difficilement de donner une pareille extension à la pensée d'Aristote.

compositions peuvent être conformes « à la plus stricte règle d'Aristote », il ne faut pas oublier que le temps et le lieu « tiennent à l'action, comme la cosse à la graine »; et c'est pourtant cette question « qui fait surtout pousser les hauts cris ». « Si Shakespeare, par une inspiration divine, a pu embrasser tout un nombre de scènes disparates et en former un seul événement, la vérité demandait aussi que le temps et le lieu fussent chaque fois idéalisés[1] de manière à favoriser l'illusion. » Herder pense que ces questions seraient depuis longtemps débrouillées si quelque philosophe venait demander simplement : « Qu'est-ce que le temps et le lieu? » Les Grecs, prodigieux ouvriers d'illusion, avaient, sur ce point, les idées les plus justes, tandis que de la plupart des pièces françaises on peut seulement dire « que le lieu de la scène est sur le théâtre », et que les auteurs, attentifs à ne pas excéder un temps limité, donnent l'impression de « maîtres de cérémonies » ou « d'horlogers » dramatiques. Il est évident, en effet, « que l'espace et le temps ne sont, à proprement parler, rien en eux-mêmes : ils dépendent d'une multitude de conditions et d'éléments, et, pour mieux montrer cette relativité, Herder, dans un passage écrit de verve, demande à celui qui mesure aussi méticuleusement le temps s'il n'a pas eu dans sa vie « des époques où les heures semblaient des moments, et les jours des heures ». L'argument est au moins spécieux!

On voit ainsi sur quels points Herder se rapproche ou se sépare de Lessing : ce qui les rapproche, c'est une commune aversion pour la tragédie française, une égale admiration pour Sophocle et pour Shakespeare qui semblent, à travers les siècles, se rejoindre et se compléter; l'idée que, par des moyens différents, l'un et l'autre drame produisent les mêmes effets, enfin cette même tendance, — que nous avons vu critiquer chez Gerstenberg — à appliquer la règle d'Aristote aux drames de Shakespeare. Mais si l'on examine de plus près les idées des deux critiques, on s'aperçoit que leur

1. Entendez : « indiqués d'une manière idéale ».

conception de la tragédie grecque diffère essentiellement, et que chacun a sa manière d'interpréter et de commenter Aristote. C'est toutefois à tort que Hettner[1] reprochait à Herder de ne pas reconnaître, avec Lessing, « que le drame n'est pas de l'histoire dialoguée ». Il est inexact de dire que Herder, trompé par certains drames, fort imparfaits, de la jeunesse de Shakespeare ait « confondu la nature de l'action dramatique avec celle de l'événement épique, ou, pour mieux dire, l'unité d'action avec l'unité de personnage ». Pareille confusion ne pourrait se concilier avec certaines pages de sa *Dissertation*[2] : il montre au contraire — nous l'avons vu — comment le drame de Shakespeare forme « un ensemble », un « tout » qui peut être parfois strictement conforme à la règle d'Aristote.

On ne voit donc pas que les idées de Herder sur l'unité d'action puissent avoir exercé sur le drame du *Sturm und Drang* et sur celui des Romantiques une influence néfaste. Le mérite de sa dissertation est d'avoir montré les raisons *historiques* qui non seulement expliquent les différences profondes du drame grec et du drame shakespearien, mais font aussi de ce dernier le seul modèle que les Allemands puissent se proposer d'imiter. Herder fait voir que Shakespeare ne trouva l'unité et la simplicité ni dans les mœurs, ni dans les conditions, ni dans les sentiments, ni dans le langage de son temps; point de caractère national, des spectacles de marionnettes, « bien pauvre argile dont il tira la superbe création qui se dresse et vit sous nos yeux »; c'est de cette multiplicité, de ces éléments disparates que son génie a su faire un merveilleux assemblage, et c'est lui que le théâtre allemand doit prendre pour maître, au lieu de s'épuiser dans une imitation stérile des Tragiques grecs.

Ces idées de Herder, appuyées de saines considérations historiques, n'ont rien en somme de très hardi : ce qu'il y a d'effréné dans sa dissertation, c'est plutôt le ton et le style; celui-ci répond assez exactement à l'idée que se faisait Boileau

1. *O. l.*, p. 46.
2. Cf. Haym (I, 436 et suivantes).

du désordre pindarique ; l'enthousiasme y tourmente à chaque instant la syntaxe : l'abus de l'accumulation et de l'exclamation, une rhétorique violente et désordonnée y nuisent parfois à la clarté ; on peut, à propos de certains passages, se demander, avec H. Lambel, si Shakespeare a « gâté » le jeune Gœthe, sans qu'il y eût de la faute de son maître. Sans parler de ce style qui donnait à des idées fort modérées l'air d'un appel à la plus libre fantaisie, Herder ne disait-il pas, par exemple, que lorsqu'il lisait Shakespeare, « théâtre, acteur, coulisse disparaissaient », que ce n'étaient plus « que des feuilles séparées, s'envolant du livre des événements, de la Providence universelle, et flottant dans l'orage des temps » ? Nous savons, sans doute, ce que ce lyrisme contient de critique et de raison, mais il n'est pas surprenant que la jeune génération à qui l'on parlait ainsi de Shakespeare se soit crue autorisée à se mettre au-dessus de toutes les exigences de la scène.

## III

C'est surtout dans les *Remarques sur le Théâtre* de Jacob Lenz que se trouvent « de violentes attaques contre le théâtre régulier[1] ». Elles furent publiées en 1774, en tête d'une traduction de *Love's labours lost*, et elles étaient précédées de quelques lignes d'avant-propos qu'il est intéressant de reproduire parce que Gœthe, dans les *Mémoires*, y fait allusion, non sans aigreur. « Cet écrit, disait l'avant-propos[2], fut lu dans une société de bons amis deux ans avant l'apparition de *Deutsche Art und Kunst* et de *Gœtz von Berlichingen*. Comme il pourrait s'y trouver, pour les belles-lettres d'aujourd'hui, des observations que ces deux ouvrages n'ont pas rendues superflues, nous les communiquons à nos lecteurs en sections détachées (*rhapsodienweis*), comme le libre raisonnement d'un dilettante impartial ». Gœthe conteste que ces

1. *W. u. D.*, XIV.
2. Ed. de L. Tieck. Bd. II, p. 200.

*Remarques* aient jamais été produites sous forme de conférence, à Strasbourg : l'existence d'un cercle littéraire de cette ville dont Lenz aurait été un familier, mais que lui-même n'aurait point connu, lui semble fort « problématique ». Il n'en a pas moins, ajoute-t-il, procuré à Lenz un éditeur pour cet écrit comme pour tous les autres, sans se douter qu'il l'avait spécialement choisi pour objet de sa haine et de sa persécution. Lenz a d'ailleurs trouvé des défenseurs qui se sont vivement élevés contre ce grief d'avoir antidaté les *Remarques* : l'un d'eux [1] pense même qu'il est très vraisemblable, pour ne pas dire certain, que Gœthe, éditan en 1774 l'ouvrage de son ami, a écrit lui-même cet avant-propos.

Quoi qu'il en soit, et même en admettant le dire de Gœthe, les idées développées dans cette dissertation n'en sont pas moins celles qui s'agitaient en 1771 dans le groupe de Strasbourg. Le mérite de Lenz est de les avoir présentées avec cohésion et d'avoir, avec une grande vigueur de raisonnement, montré que la théorie d'Aristote, purement empirique, ne saurait convenir au théâtre moderne. Ses observations sur le VIe chapitre de la *Poétique* sont fort judicieuses : le texte est suivi de près et la discussion se tient sur un terrain solide. « La fin de la tragédie, dit Aristote, cité par Lenz, est une action, non une manière d'être ; c'est par les mœurs qu'on est tel ou tel, par l'action qu'on est heureux ou malheureux. Le poète n'imite donc pas l'action pour arriver par là aux mœurs ; au contraire, il ne comprend les mœurs dans son œuvre qu'en vue de l'action [2]. » C'est là la base sur laquelle est construit « le superbe édifice du théâtre grec », mais les modernes ne peuvent continuer d'y bâtir : « l'action, ou la fable, poursuit le philosophe, est bien la fin de la tragédie.... et sans action il n'y pas de tragédie : il peut y en avoir sans mœurs ». Ici, dit Lenz, nous ne pouvons en aucune manière approuver Aristote, alors même qu'il aurait eu mille fois raison de son temps. Et d'où vient cela ? C'est

1. Joh. Froitzheim, *Lenz und Gœthe*, 1891.
2. Tieck., *o. l.*, p. 210.

qu'il ne s'écarte jamais des données de l'expérience [1] : « Comme un inflexible destin déterminait et gouvernait les actions pour les Anciens, celles-ci pouvaient intéresser comme telles, sans servir à pénétrer et à rendre visible le fond de l'âme humaine : pour nous, au contraire, nous n'aimons pas ces actions dont nous ne voyons pas la cause, nous n'y prenons aucun intérêt ». Cette différence essentielle qui sépare le drame antique du drame moderne, n'avait pas encore été formulée, notons-le bien, et c'est le mérite durable de la *Dissertation* de Lenz de l'avoir logiquement déduite et mise en lumière. Les applications qu'il en fait sont pourtant assez contestables : la raison est que Lenz abuse des déductions *a priori* et ne cherche pas à contrôler ses conclusions par les faits : d'autres reprochaient aux Français une application toute formelle de principes empruntés ou attribués à Aristote : pour Lenz, c'est sa théorie dramatique tout entière qu'ils se sont appropriée : « Ils ne tiennent pas seulement, avec Aristote, les caractères pour chose accessoire, mais, comme Madame Dacier l'a fort bien montré, ils ne peuvent même pas les souffrir dans la tragédie [2] ». Cette prétendue absence de caractères, que rien ne justifie dans la tragédie française, s'explique, chez les Grecs, par « l'ἦθος des spectacles [3] ». En effet, comme pour eux, tout était soumis au Destin, il leur eût semblé sacrilège de faire dominer les événements par les caractères : Œdipe était plus volontiers mis à la scène que Diomède, car le drame grec voulait inspirer non de l'admiration pour des héros, mais une sorte de terreur religieuse. De là ce principe, que cette conception du drame rendait nécessaire, *secundum autem sunt mores*. La conception moderne est tout autre, et la nature très différente du héros et de l'idéal tragiques entraîne de notables différences dans l'économie du drame. « Aristote, dit Lenz [4], distingue toujours l'action du héros agissant qui, bon gré

1. Gœthe sera, plus tard, frappé de ce caractère de la *Poétique* (voir plus bas, page 253). Gardait-il un vague souvenir de ces *Remarques* de Lenz?
2. *Ibid.*, p. 218.
3. *Ibid.*, p. 225.
4. *Ibid.*, p. 214.

mal gré, doit entrer dans la fable donnée comme un câble dans le trou d'une aiguille.... Chez les anciens Grecs c'est l'action que le peuple allait voir : chez nous c'est une suite d'actions qui se succèdent comme des coups de tonnerre, se soutiennent, se font mutuellement ressortir, et doivent se fondre en un grand ensemble qui n'est autre chose que le personnage principal, se dégageant du groupe des personnages auxiliaires. Chez nous, par conséquent : *Fabula est una si circa unum sit.* »

Le discours prononcé par Gœthe à Francfort pour l'anniversaire de Shakespeare (14 octobre 1771) est imprégné de ces idées qu'y s'y retrouvent condensées et simplifiées. En le composant, d'ailleurs, Gœthe ne faisait que se substituer à Herder qui n'avait pu venir assister à la fête projetée et n'avait pas envoyé non plus la dissertation qu'on attendait de lui. On a dit avec raison que ce discours aurait pu être composé à Strasbourg, aussi bien qu'à Francfort, et qu'il semble surtout s'adresser au groupe strasbourgeois; il en reproduit en effet les idées, et, par sa forme inspirée et lyrique, il rappelle les dissertations de Herder et de Lenz chez qui, — nous l'avons vu, — les idées s'expriment comme des passions : « N'attendez pas, dit Gœthe, que j'écrive longuement et posément : le calme de l'âme n'est point de mise en un jour de fête ». Il ajoute qu'il a moins « pensé » sur Shakespeare que « pressenti et ressenti », et son discours ne le dément pas.

Il ne faut pas, en effet, chercher dans ces pages des opinions appuyées de preuves ou de raisons. Ce sont, avec les traditionnelles médisances sur la tragédie française, les idées que nous rappelions plus haut, très brièvement exprimées, comme pour un public à qui elles seraient déjà familières. Les attaques contre le théâtre français sont un écho de la *Dramaturgie*; les allusions à l'origine du drame grec, « qui fut d'abord un intermède du service religieux », rappellent certains développements de Herder; ce qui est dit enfin des trois unités, que Gœthe repousse comme d'inutiles entraves, sans même se demander, comme d'autres, si le drame peut

existier sans unité d'aucune sorte, n'est qu'une exagération des idées de Lenz. Ce n'est pas « un bond dans l'air libre », mais plutôt dans les nuages. Un passage plus net et de plus d'intérêt est celui où Gœthe définit ce qu'il regarde comme l'âme même des pièces de Shakespeare : « Les drames, dit-il, évoluent tous autour du point secret (que nul philosophe, jusqu'à présent, n'a vu ni déterminé) où l'individualité de notre moi, la prétendue liberté de notre volonté, se heurte à la marche nécessaire de l'ensemble ». Cette formule, dont l'expression n'est pas très heureuse, résume-t-elle bien le système dramatique de Shakespeare, et s'applique-t-elle mieux au personnage d'Hamlet qu'à celui d'Œdipe, nous n'avons pas à l'examiner : nous retrouvons là, sous une forme plus vague, les idées de Lenz sur l'unité de personnage ou de caractère. La vraie poétique de Gœthe est plutôt dans le *Gœtz* que dans cette improvisation.

## IV

La dissertation de Herder sur Shakespeare se termine par un hommage à la tentative dramatique de Gœthe qui doit rester et rendre aux générations futures témoignage de sa « volonté ». Dans les lettres à Caroline Flachsland, Herder parle aussi de « son brave Berlichingen » et promet à sa fiancée, lorsqu'elle lira le drame, « quelques heures de joie céleste ». Mais en écrivant à Gœthe lui-même, il ne ménage pas ses critiques : il reproche à ce drame d'être « fait de tête [1] », et déclare franchement « que Shakespeare l'a tout

1. Ce reproche se trouve sous forme de restriction à l'éloge qu'il fait de *Gœtz* dans une lettre à Caroline (*obgleich hin und wieder es auch nur gedacht ist*); il devait aussi se trouver dans la lettre à laquelle Gœthe répond de Wetzlar au commencement de juillet 1772 : *Es ist alles nur gedacht,* dit Gœthe, qui reprend, avec contrition, les reproches de Herder. On trouvera dans la belle étude placée en tête de l'édition de E. Lichtenberger (Introduction I, p. VI et suiv.) un très juste commentaire de ce mot. L'éditeur rappelle que Gœthe l'appliquait à *Emilia Galotti*, et il le rattache à la théorie esthétique et morale des novateurs de cette époque : « Tout ce que l'homme entreprend de produire... doit résulter de l'ensemble et de l'accord des facultés humaines; il

à fait gâté[1] ». Résumons ici, pour mémoire seulement, les traits principaux qui marquaient dans son esquisse[2], sa rupture avec la tradition classique. Il faut signaler tout d'abord les deux scènes du premier acte où paraît le petit Charles. Ce n'est pas que la tragédie antique ne fasse paraître quelquefois les enfants sur la scène : on a constaté que si l'enfant ne paraît jamais dans le théâtre d'Eschyle et se voit une seule fois dans celui de Sophocle, Euripide lui donne assez souvent un rôle dans sa tragédie. Mais il ne se propose que d'inspirer la compassion : il sait que l'infortune ou la douleur d'un être innocent et faible provoque en nous « un sentiment de révolte attristée[3] ». L'impression des scènes de Gœthe est bien différente : la première est d'une familiarité qui n'a guère d'analogue dans le théâtre classique : c'est un tableau d'intérieur, où se marquent avec relief les divers contrastes que Gœthe a voulu représenter, une scène bourgeoise où se détache avec une puissante vigueur la physionomie si personnelle et originale d'Élisabeth. « La femme de Gœtz, dit Mme de Staël, s'offre à l'imagination telle qu'un ancien portrait de l'école flamande, où le vêtement, le regard, la tranquillité même de l'attitude, annoncent une femme soumise à son époux, ne connaissant que lui, n'admirant que lui, et se croyant destinée à le servir, comme il l'est à la défendre[4]. » Les deux systèmes opposés d'éducation sont très nettement marqués par la « leçon de mots »

n'y a rien à louer dans une œuvre qui ne porte pas la marque de cet accord, qui n'est que le produit d'une faculté isolée » (*Mémoires*, III, p. 65). — « Si l'ensemble de l'œuvre de Gœthe, ajoute M. Lichtenberger, si l'ordonnance et le plan étaient loin d'être trop *pensés*, l'imitation servile de Shakespeare ne justifiait-elle pas ce reproche? ou peut-être Gœthe voulait-il dire que les personnages qu'il avait représentés n'étaient que le produit de son cerveau, qu'ils n'étaient pas vivants et copiés d'après nature. »

1. Lettre de Gœthe à Herder, Wetzlar, juillet 1772. D. J. G. I, p. 308; E. Lichtenberger, *Appendice*, p. 309.

2. Il est à remarquer que dans les *Mémoires* (III, XIII) Gœthe appelle encore « esquisse » la deuxième forme du drame. Cf. H. G. Gräf, *Gœthe über seine Dichtungen*, II, III, p. 25 et 85.

3. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 276.

4. *De l'Allemagne*, p. 251.

que Marie donne à Charles, et par la « leçon de choses[1] » que lui donne ensuite Élisabeth. Le disciple de Basedow et de Rousseau, à qui ses drames servent déjà de confidents, saisit avec joie cette occasion d'exposer ses idées pédagogiques : l'énergique femme de Gœtz, qui est son porte-parole, oppose aux histoires d'enfants pieux et charitables, pour qui la Vierge fait des miracles, le récit des exploits de son mari qui sont une école de droiture et d'énergie : « la bienfaisance, dit-elle, est une noble vertu mais elle est le privilège des âmes fortes » ; elle n'a que dédain pour ceux qui font toujours le bien par mollesse, et ce dédain se traduit par des images dont la rudesse scandalise la timide Marie[2]. Une semblable opposition ne serait pas sans exemple dans le drame antique, et l'on songe naturellement à la célèbre dispute de Zéthos et d'Amphion dans l'*Antiope* d'Euripide. Comme Gœthe, le poète grec avait trouvé le moyen d'exprimer ses idées sur l'éducation, sans rompre la trame de sa pièce, et en prêtant au contraire à ses deux héros un langage en rapport étroit avec la situation et avec leurs caractères. « Tu négliges, dit Zéthos à son frère, ce qui devrait être le premier objet de tes efforts. Cette énergie virile dont la nature t'a doué, tu l'étouffes indignement, tu dégrades la noble figure de l'homme en la façonnant à la manière des femmes[3] ». Ce sont bien là les reproches qu'Élisabeth adresse à Marie au sujet du petit Charles : l'analogie des idées exprimées fait ressortir le contraste de la mise en œuvre ; rien ne ressemble moins que cette scène intime aux joutes oratoires où se plaisent les tragiques et les comiques anciens. Encore moins pouvait-elle se rencontrer dans notre tragédie

1. A. Chuquet, dans l'excellente introduction de son édition classique de *Gœtz*, p. LIII (Paris, Cerf, 1885).

2. *Menschen die aus Weichheit wohlthun, immer wohlthun, sind nicht besser als Leute die ihren Urin nicht halten können.* (Esquisse.) *D. J. G.*, p. 57. — *Jubiläums-Ausgabe*, X, p. 140. L'*Introduction* et les *Remarques* de cette édition (E. von der Hellen) sera consultée avec le plus grand profit pour tout ce qui regarde l'établissement critique du texte et son commentaire.

3. Fragment 185 de Nauck. Traduit par H. Weil : *Études sur le Drame antique*, p. 223.

classique où l'unité de ton et la dignité du spectacle n'eussent pas toléré cette scène de « comédie bourgeoise ».

Des scènes où se marquent de semblables tendances, et où l'unité de ton est rompue au nom d'un art plus libre, plus vrai, plus « romantique », sont celles où paraît le curieux personnage de Liebetraut[1]. Dans le genre de comique comme dans le détail de certaines tirades, Gœthe y suit de près Shakespeare : il le fait avec beaucoup d'originalité, et même de sens dramatique. Il est à remarquer, par exemple, que les deux scènes de Bamberg où paraît Liebetraut avant d'aller jouer son rôle « d'oiseleur », encadrent d'une façon très heureuse — tout en appartenant à deux actes différents — la scène de Iaxthausen où Weislingen donne sa foi à la sœur de Gœtz et se jure de ne pas revoir Bamberg. Il faut un homme habile et souple pour produire ce revirement dans le cœur de Weislingen : Liebetraut a le tact et l'esprit qu'il faut pour accomplir ce coup de maître; le rôle d'ensorceleur plaît à ce personnage ironique qui cache sous des dehors fantasques beaucoup de sens pratique et une grande expérience des hommes. Oléarius le traite de bouffon et le déclare digne de porter le bonnet à grelots, mais le docteur de Francfort, qui n'a pas eu le dessus dans l'escarmouche, a trop d'intérêt à faire passer son adversaire pour un vulgaire fou de cour. Liebetraut fait entendre d'excellentes vérités et possède, comme il le dit, l'art de placer comme il faut les « vésicatoires », car ceux qu'il applique « tirent bien[2] ». Gœthe ne l'a pas seulement mis en scène pour faire quelque diversion dans un drame assez sombre (puisqu'il lui donne, au deuxième acte, un rôle important, et comme décisif, dans l'action), mais il le prend cependant pour porte-parole et lui fait exprimer certaines idées qui lui tenaient à cœur. On connaît en effet son dédain pour la *Juristerei*, et l'aversion que lui inspirait l'étude du droit; dès 1766 sa correspon-

1. Sur ce personnage, voir les très intéressantes pages de l'édition Chuquet (XXX et suivantes).

2. Liebetraut, *Vesicatorien sind wohl angebracht wo sie ziehen.*

dance et ses vers mêmes en témoignent[1]; dans sa conversation avec l'écolier, Méphistophélès n'épargnera pas non plus les lois : « Lois et droits, dit-il, se transmettent par héritage, comme une éternelle maladie, elles se traînent de race en race, et passent doucement de pays en pays; la raison devient absurdité, le bienfait tourment; malheur à toi, d'être un descendant! Du droit qui est né avec nous, hélas, il n'est jamais question[2] ». Ce fléau s'incarne, pour ainsi dire, dans le personnage d'Oléarius, docteur en droit de l'Université de Bologne, qui vient, assez gauchement, faire sa cour à l'évêque de Bamberg : il parle un langage onctueux, louant avec emphase l'ardeur que les gentilshommes allemands apportent à l'étude du droit, mais constatant aussi — avec moins de naïveté qu'il ne paraît — que les bourgeois montrent un louable zèle à « racheter par leur savoir l'obscurité de leur naisssnce ». Il s'appelait Œhlmann, mais il lui a paru bon de latiniser ce nom pour éviter la dissonance qu'il eût produite en tête de ses œuvres latines; c'est à ce propos que Liebetraut devient plus agressif avec le docteur en *us* : nul n'est prophète en son pays, dit-il, et la raison véritable, « c'est qu'à connaître de près ces messieurs, on voit s'évanouir l'auréole de dignité et de sainteté que met autour d'eux un nébuleux lointain; ce ne sont plus alors que de tout petits bouts de suif ». On le voit, Gœthe fait payer cher à Oléarius sa superstition pour le *Corpus juris*, « ce livre des livres où l'on trouve une décision prête pour tous les cas... et que les hommes les plus savants ont enrichi de gloses ». Ce pédant, que le peuple de Francfort a failli lapider, ne peut comprendre que des gens étrangers au droit romain prétendent se gouverner par l'expérience acquise, et rendent la justice au moyen des vieilles coutumes. Pour que le droit soit à l'abri de l'erreur, il le veut immuable. Nous retrouvons donc ici les mêmes idées que dans la scène de *Faust* à laquelle il est fait allusion plus haut, mais nous ne pensons pas qu'il s'agisse dans ce passage « de l'éternel conflit entre

1. Voir Chuquet, *o. l.*, p. XLV.
2. *Faust*, I, v. 1618-1626.

le droit positif et le droit naturel[1] ». L'erreur vient d'une mauvaise interprétation d'un vers de cette tirade que l'on isole de l'ensemble : *Vom Rechte, das mit uns geboren ist*..., dit Gœthe : on en rapproche les « droits naturels » (*die angeborenen Menschenrechte*) dont l'école de Wolf avait fait la théorie, ou le *Recht der Natur*, opposé par Bürger au *Schulrecht*[2]. L'analogie est toute formelle. Gœthe parle du droit qui naît, non pas avec l'humanité, mais avec chaque génération d'hommes. La justice demande « la connaissance exacte de l'état intérieur et extérieur d'une ville[3] », elle est « en rapport nécessaire » avec les conditions (très variables) de la vie : c'est ce que Méphistophélès fait entendre à l'écolier, et ce qui ne peut entrer dans l'esprit d'Oléarius, tout offusqué de pédantisme. Gœthe lui prête des raisons absurdes à l'appui de sa thèse, et tourne en véritable charge ce personnage de juriste.

L'abbé de Fulda peut passer aussi pour une assez franche caricature : Gœthe le fait simple et naïf à plaisir : sa candide bonhomie ne donne que plus de relief à l'esprit mordant et à l'ironie de Liebetraut. Il écoute avec un vif intérêt les discours d'Oléarius, sans toujours très bien les comprendre, surtout quand le *doctor juris* s'exprime en latin; c'est ainsi qu'il s'imagine que les dix commandements se trouvent — bien que sans commentaire — dans le recueil des lois de Justinien. Pourvu de fort peu d'idées, il peut approuver tour à tour deux systèmes opposés : le droit coutumier lui paraît bon, mais un code immuable et universel lui semble ensuite préférable. Son ridicule physique n'est même pas épargné : Liebetraut dit que seul un « colosse éléphantesque[4] » pourrait mettre

1. Vischer, cité par Lœper : *Faust*, I, p. 85 (note). Un commentaire assez abondant de cette scène se trouve aussi dans l'introduction du même ouvrage (LVI-LVIII).

2. Lœper, *o. l.*, LVII.

3. *Gœtz* (Esquisse), *D. J. G.*, p. 71. Ce passage est remanié dans le *Gœtz* de 1773. Gœthe fait combattre par Oléarius une idée qu'il croit juste. L'ironie de cette scène a une certaine analogie avec celle de M. Anatole France sur les mêmes sujets.

4. *Ein elephantischer Ries*. La deuxième rédaction porte plus simplement : *Ein Kerl*.

dans un sac le tonneau de Fulda[1], faisant évidemment allusion à la vaste corpulence de l'abbé; il le met en garde contre l'apoplexie et se promet de lui faire prendre de l'exercice, c'est-à-dire de l'essouffler en le promenant à grand pas comme Henri IV fit un jour Mayenne.

Le simple mélange du tragique et du comique ne suffirait pas à mettre *Gœtz* en opposition avec le drame antique : il le distinguerait seulement du système français du XVII[e] siècle. En rompant avec la « quatrième unité », Gœthe pouvait encore se réclamer de ces Tragiques grecs qu'il confondait avec Shakespeare dans une égale admiration. Le mélange des genres ne les avait, en effet, jamais effrayés. Mais c'est surtout à la tragédie française, plus proche et plus familière, que pensaient ceux que scandalisait le nouveau drame ou ceux qui ne pouvaient l'admirer sans émoi. Le critique du *Mercure allemand*[2], Christian Schmid, était de ces derniers; le *Gœtz* était fait, d'après lui, « pour étonner les Linnés de la critique » : il se demandait avec une sorte d'anxiété si la pièce était une comédie ou une tragédie, et il concluait qu'elle était, « le monstre le plus beau et le plus intéressant » mais qu'elle était un monstre. Dans son petit écrit « Sur la Littérature allemande » (postérieur, il est vrai, de 8 ans), Frédéric II traitait les pièces de Shakespeare de « farces ridicules, dignes des sauvages du Canada », et les raisons qu'il en donnait étaient, outre la violation des trois unités, « ce mélange bizarre de bassesse et de grandeur, de bouffonnerie et de tragique ». Ces défauts lui semblaient excusables à la naissance des arts, mais il voyait avec dégoût paraître sur la scène un *Gœtz de Berlichingen*, « imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises ». On peut voir par là que c'est surtout le mélange des genres qui choquait Frédéric II, tout imbu, sur ce point, des idées de Voltaire[3]. Mais la rupture avec l'esprit classique

1. Voir, sur cette plaisanterie, le commentaire d'E. Lichtenberger, p. 62.

2. Septembre 1773.

3. Voir notamment : *Dictionnaire philosophique*, ART DRAMATIQUE : « Le théâtre anglais fut très animé, mais le fut dans le goût espagnol : *la bouffonnnerie fut jointe à l'horreur. Toute la vie d'un homme fut le sujet d'une tragédie* : les acteurs passaient de Rome, de Venise en Chypre; la plus vile canaille paraissait sur

était moins dans l'introduction du comique que dans le genre et le ton de ce comique. Les Grecs, dans les scènes de ce genre, se tenaient de très près à la réalité : ce n'était pas une sorte de revanche donnée à l'imagination ; le comique était plutôt dans le naturel ou dans la naïveté du langage, il consistait même parfois en de simples nuances d'expression. Tout autre est celui de *Gœtz,* qui est conçu, pour ainsi dire, selon les *formules* shakespeariennes. Il peut sembler paradoxal de parler de formules à propos de scènes où la fantaisie paraît dominer : c'est pourtant des « reliefs » de Shakespeare qu'est fait le personnage de Liebetraut. « Les jeunes poètes, disaient les *Annonces savantes de Francfort*, peuvent apprendre de Shakespeare ce qu'on peut faire des fous et des clowns, quand on a de la tête[1]. » Gœthe montre qu'on en peut faire de vrais sages, à qui leur frivole apparence ôte tout air de pédantisme et chez qui l'imagination corrige ce que le bon sens peut avoir de morose ou de renfrogné. Liebetraut a bien « mission de dire des vérités », mais il le fait en *humorous man* : ses discours sont tout semés de subtilités, de saillies, de jeux de mots, de propos ironiques et égrillards, et il n'est presque aucun trait du personnage, aucun détail des scènes où il paraît dont on ne puisse trouver le modèle dans Shakespeare. Ces emprunts se trouvent très exactement relevés dans les excellentes études que Minor et Sauer ont consacrées à *Gœtz*[2]. C'est le duel d'épigrammes entre Liebetraut et Oléarius conduit à la manière shakespearienne, chacun des interlocuteurs cherchant à renchérir sur l'autre « jusqu'à ce qu'un tiers ou l'un des adversaires reproche à l'autre d'avoir l'esprit

le théâtre avec des princes, et ces princes parlaient souvent comme la canaille ». — A propos d'une édition de Shakespeare où Ben Johnson justifiait le grand poète, qui, « content d'avoir peint la figure, avait négligé la draperie », Voltaire disait encore : « La comparaison serait plus juste s'il parlait d'un peintre qui, dans un sujet noble, introduirait des grotesques ridicules ». Et, à propos du mot d'Hamlet : « Je n'ai pas entendu une souris trotter » : « Sachez que les Français admettent le simple, et non le bas et le grossier ». — Voir aussi les *Lettres sur les Anglais*.

1. *Frankfurter gelehrte Anzeigen*, 7 avril 1772, p. 224.

2. *Studien zur Gœthe Philologie* von J. Minor u. A. Sauer. Wien, C. Konegen, 1880, p. 265-271.

trop tranchant ou trop obtus » ; ce sont les traits satiriques à l'adresse du temps présent[1] ; la manière dont Liebetraut voit en imagination l'inventeur du jeu d'échecs, de même que Mercutio se représente le pacifique Benvolio en spadassin ; c'est une réplique d'Adelheid à Liebetraut, analogue à celles que s'attirent souvent les plaisants de Shakespeare : « Je voudrais, lui dit-elle, que vous vous fissiez raser avec votre esprit : Vous sentiriez comme il est ébréché[2] » ; c'est la plaisanterie sur « les cornes » que mérite Liebetraut, et le jeu de mots, fort risqué, de celui-ci[3] ; ce sont, enfin, certaines tournures, certains cadres de développements familiers à Shakespeare ; Minor et Sauer font justement observer, par exemple, que le poète anglais amène volontiers, au moyen de la tournure : « J'aimerais mieux... que », les idées et les images les plus folles ; qu'on se rappelle, à ce sujet, la tirade de Liebetraut : « J'aimerais mieux entendre les lamentations de la cloche des morts... etc. » L'énumération qui suivait la réponse d'Adelheid : « Avec modestie », parut sans doute à l'auteur trop directement imitée de Shakespeare, car il la supprima dans la seconde rédaction du drame. Liebetraut énumérait, en les marquant d'un trait distinctif, les diverses modesties, celle de l'écolier, du courtisan, de l'amoureux, du fiancé, du soldat. C'était la dialectique bavarde[4] du Bénédict de *Beaucoup de bruit pour rien*, du Jacques de *Comme il vous plaira,* ou de Mercutio disant les songes, variés suivant les professions, de ceux que visite la reine Mab. Ce genre de comique porte même sa date ; on a dit avec raison qu'il faut sans doute y voir un écho de la satire des divers états, fort à la mode à l'époque de la Réforme[5].

Ce mélange du comique et du tragique était partie essentielle de la conception du drame moderne qui se propose de

1. « *Seitdem die Verdienste unserer Vorfahren mit ihren Portraits zu einerlei Gebrauch dienen, die leeren Seiten nemlich unserer Zimmer und unsers Charakters zu tapezieren.* »
2. Ne se trouve que dans l'esquisse (II, 1).
3. « *Auf ihre Pflicht... auf ihres Mannes Bette.* »
4. *Die Dialektik Shakespearescher Schwätzer*, Minor et Sauer, p. 267.
5. *Ibid.*, p. 268.

peindre la vie dans sa diversité, et sous ses aspects si souvent contrastés. La tragédie grecque, qui ne s'impose aucune contrainte, représente quelquefois de ces oppositions, mais, comme le dit justement un critique, « son fond simple n'admet guère qu'un côté de la vie, comme il n'admet qu'un moment du temps.... La tragédie anglaise s'est proposé au contraire d'être aussi riche de matière que possible.... Ce qu'elle poursuit et s'obstine à vouloir embrasser, c'est la vie tout entière. Rien d'étonnant si elle se montre très jalouse d'en présenter successivement et tout ensemble, si elle le peut, les deux principaux aspects, joie et douleur, sourires et soupirs, rires et pleurs[1] ». Remarquons d'ailleurs que si Gœthe tient à cette liberté conquise sur l'esprit classique et dont s'indigne ou s'alarme la routine, il en use avec plus de discrétion que ne le faisait craindre sa prédilection pour les *Quibbles* dont nous avons parlé plus haut. Ces scènes de Bamberg, assez strictement justifiées au point de vue dramatique, ne nuisent en rien à l'unité d'impression. Ici, l'imitation de Shakespeare a été sage, et Gœthe n'en a point été *gâté*. C'est ailleurs qu'on a cru relever de plus graves défauts.

Ce dont on fait surtout grief au drame de Gœthe, c'est de ce que l'unité d'action ne s'y trouve point. Il n'est guère d'appréciation critique de *Gœtz* où ce reproche ne soit formulé. Hettner déplore la pernicieuse influence que la pièce exerça sur les poètes du *Sturm und Drang*, qui se persuadèrent que l'unité d'action, comme celles de temps et de lieu n'était qu'une « limitation du génie » purement arbitaire, et par conséquent à rejeter[2]. On peut se demander tout d'abord s'il n'y a pas quelque inconséquence à chercher cette unité dans une pièce qui nous représente — nous en sommes avertis — non pas une action mais un « événement » dont un personnage est le centre, ou même, pour nous en tenir au titre, une « histoire ». On ne peut s'étonner raisonnablement de ne pas trouver réalisées dans une pièce des conditions qui sont d'un système dramatique tout autre que celui auquel elle

1. E. Faguet. *Drame ancien, Drame moderne*, p. 137-138.
2. Hettner, III, p. 149.

appartient. On a dit avec raison[1] que partout où nos théoriciens ont écrit « unité d'action », il faut entendre « unité de curiosité », et qu'ainsi leurs considérations deviennent très claires, et même très justes. Rien dans le drame de Gœthe qui ressemble à ce que nous appelons une intrigue, c'est-à-dire à une série de causes et d'effets se développant dans un champ restreint pour aboutir, par une gradation habilement ménagée, à une conclusion rigoureusement nécessaire. Le *Gœtz* ne se présente pas comme un théorème, ou comme un problème de mécanique. Il ne veut pas être une action, mais la peinture d'un personnage et d'une époque. Aussi ne repousse-t-il rien de ce qui peut les faire comprendre ou les faire vivre. Et c'est là précisément qu'est le danger de cette conception dramatique. Celle des Grecs et celle de nos classiques offrent de grands avantages par leur limitation même : outre qu'une œuvre dont l'ensemble peut être aisément embrassé donne, en général, l'impression d'un art plus parfait, les barrières (on l'a dit avec raison), sont souvent des appuis[2]. Comment se résoudre à sacrifier tel détail ou tel personnage quand on a le sentiment que l'objet principal du drame peut en recevoir plus de lumière? la difficulté consiste donc surtout à se fixer une mesure : comme le nombre des personnages est, de toutes façons, limité, et qu'en les multipliant on disperse l'intérêt et l'on émousse l'impression dramatique, on est obligé d'avoir recours à des scènes représentatives ou symboliques dont les acteurs sont anonymes, et, en quelque manière, abstraits. Telle est la scène *Herberge, Bauernhochzeit* qui manque dans l'esquisse et qu'on trouve à la fin de l'acte II dans la deuxième rédaction du drame. Nous y voyons de quelle déplorable façon la justice est rendue dans l'empire : d'inspections ou « visitations » impériales, nulle trace : les assesseurs et les procureurs font tous « patte creuse », et prennent au paysan jusqu'à son dernier sou; les procès ne prennent fin que par la ruine des deux parties. Dans ces conditions, le chevalier,

1. Faguet, *o. l.*, p. 165.
2. Le mot est de Mme de Staël.

forcé de se faire justice lui-même, a recours à la *diffidation*. C'est ainsi que Gœtz et Selbitz pillent des marchands de Nuremberg que nous voyons ensuite, au troisième acte, porter leurs plaintes à l'empereur. Ce coup de main avait besoin d'être justifié, afin qu'on ne le prît point pour un acte de brigandage. La scène finale du deuxième acte est donc une très heureuse addition; outre qu'en nous montrant le héros dans ses rapports familiers avec les paysans elle prépare les derniers événements du drame, elle aide à l'intelligence de l'époque et justifie mieux le rôle de Gœtz que ne le faisait, dans la première rédaction, la discussion entre Élisabeth et Marie au sujet des marchands de Cologne.

L'art classique, dans son souci de parfaite cohésion, repousse les scènes de ce genre, qui ne sont que des échappées sur les événements extérieurs, et dont les personnages ne sont pas directement intéressés à l'action. Pour des raisons analogues, ou par une conception assez étroite de la dignité du drame, il n'admet pas non plus les scènes populaires. Dans son *Discours sur la Tragédie*, Voltaire, faisant l'examen du *Jules César* de Shakespeare, dit que « peut-être les Français ne souffriraient pas que l'on fît paraître sur leurs théâtres un chœur composé d'artisans et de plébéiens romains ». Le peuple est représenté dans la tragédie grecque par le personnage collectif et idéal du chœur, lequel figure le milieu social où se meuvent les acteurs. Le poète ancien, comme le dramatiste moderne, sait donner une image complète de la vie : les héros, qui sont le petit nombre, planeraient, en quelque sorte, dans les nuages s'ils étaient isolés; le chœur leur donne pied dans la réalité. Mais ce chœur, suivant la définition d'Aristote, est un spectateur intéressé à l'action sans y être activement mêlé [1]; sa présence presque permanente sur la scène a d'importantes conséquences pour les caractères et les conditions du drame : lui-même n'en est que « l'encadrement magnifique, l'écho harmonieux et puissant [2] ». Loin d'être un levier

1. Κηδευτὴς ἄπρακτος.
2. Faguet, *o. l.*, p. 133.

pour l'action, il lui est quelquefois une gêne. Horace, faisant une loi dramatique d'une simple convention, recommande au chœur de garder fidèlement les secrets : on ne peut lui reprocher que d'en être un trop scrupuleux dépositaire, il garde quelquefois le silence lorsqu'un mot de lui pourrait éviter les pires malheurs[1]. On voit par là que si l'on a pu reprocher à notre tragédie de n'être qu'une « conversation sous un lustre », la constante publicité de l'action dans le drame grec n'a pas été non plus sans inconvénients. Mais ce qu'il faut seulement observer ici, c'est la manière très différente dont l'élément populaire est mis en scène par la tragédie antique et par le drame moderne. On a pu dire avec raison que dans certaines pièces de Shakespeare le personnage principal est le peuple : mais ce n'est plus un spectateur ému qui, le plus souvent, sait demeurer impartial et voir, dans l'action à laquelle il assiste, moins les passions qu'elle met aux prises, que les lois mêmes qui régissent la vie et l'humanité; c'est un personnage multiple, agité de passions contraires, un faisceau de forces puissantes que l'instinct ou l'idée entrevue peut nouer ou désunir; c'est, en un mot, le monstre aux cent têtes, dont la complexité et la mobilité sont difficilement rendues par les moyens dramatiques.

La première scène de l'esquisse (modifiée dans la deuxième rédaction) offrait un dialogue assez caractéristique entre deux hommes du peuple : un paysan et un roulier. Gœthe, suivant le système de contrastes dont il a tant usé dans le *Gœtz*, représentait avec beaucoup de relief deux caractères en opposition. Les deux personnages, qui se nomment seulement à la fin de la scène, figurent en effet deux types très réels. L'un, plein de bonhomie et de naïveté, est l'esclave-né des seigneurs, qu'il admire et vénère avec une sorte de superstition. Weislingen, dont la voiture a versé, l'a prié de le remettre sur le chemin en l'appelant « cher ami »; le bon roulier en a été touché : « De vrai, dit-il, c'est la première fois qu'un si haut personnage m'a appelé : *cher ami* ». Il

1. Voir par exemple *Iphigénie à Aulis*.

est aussi joyeux du bon pourboire qu'il a reçu, et pense que pour toutes ces bonnes façons il faut être reconnaissant à Weislingen : n'avait-il pas trois valets avec lui, c'est-à-dire le moyen d'exiger ce qu'il demandait si courtoisement? Son interlocuteur représente au contraire l'homme du peuple que les exactions des seigneurs ont aigri et révolté : il n'est pas dupe de leurs flatteries intéressées; alors même qu'un grand seigneur lui donnerait tous les trésors du monde, il ne l'en détesterait pas moins, car il hait tous ces nobles et leur fait le plus de mal qu'il peut; il a moins de rancune contre les soudards qui passent leur temps à mendier et à « tondre » les gens : lorsqu'ils ont rançonné ou brûlé les villages, le paysan peut encore se relever en se mettant résolument au labeur, mais « c'est jusqu'à la dernière goutte de sang que les gracieux seigneurs le pressurent ». La scène de la *Noce villageoise*, qui, d'ailleurs, — nous l'avons dit, — ne se trouve pas dans l'esquisse, représente des revendications analogues, bien qu'elle ne tende pas à la même fin. La scène des Bohémiens, par laquelle s'ouvre le cinquième acte de l'esquisse, est plutôt un tableau fantastique qu'une scène populaire, mais Gœthe ne se borne pas à nous peindre une sorte de sabbat et à nous représenter la bestialité de ces créatures étranges; on sent par moments un accent de pitié pour ces êtres misérables qui vivent et se nourrissent comme des bêtes. « Je suis, dit leur chef, le capitaine de ce pauvre petit peuple. Nous ne faisons de mal à personne, nous purifions le pays de sa vermine, nous mangeons des marmottes, des belettes et des souris des champs; nous logeons sur la dure, nous dormons sur la dure, et nous ne demandons à vos princes que de nous prêter pour une nuit le sol aride sur lequel nous sommes nés, nous, mais non pas eux[1]. »

Le paysan que nous avons vu plus haut exprimer sa haine implacable contre les seigneurs, n'est autre que le farouche Metzler, que nous retrouvons au cinquième acte de l'esquisse, parmi les chefs de la révolte. C'est la nuit : près d'une

1. *D. J. G.*, II, p. 159.

chapelle à demi écroulée, les chefs des paysans tiennent conseil : Metzler, ivre de joie, vient annoncer qu'il a pris et fait enfermer dans l'ossuaire plusieurs seigneurs parmi lesquels son plus mortel ennemi, Otto de Helfenstein ; il attend le lever du soleil pour se donner la joie de larder ses prisonniers à coup d'épieu. Du sang, c'est le mot qu'il répète sans cesse. « Quand je les verrais saigner tout un siècle, s'écrie-t-il, ma vengeance ne serait pas assouvie ! » Il veut plonger ses mains dans le sang de Helfenstein : « Quand le soleil se lèvera, dit-il, il me verra teint de son sang et les rochers teints de la flamme de ses domaines ». Dans la scène suivante, l'horreur est encore poussée plus loin. La femme de Helfenstein vient avec son enfant implorer pitié pour son mari. Metzler ne veut même pas entendre prononcer le nom exécré de son ennemi : il craint de ne pouvoir se maîtriser et de fracasser l'enfant contre les pierres de l'autel. C'est alors qu'il nous apprend le motif de cette haine farouche. Son frère et trois autres malheureux avaient pris un cerf dans la forêt du seigneur, pour nourrir leurs enfants et leurs femmes : sans se laisser fléchir par aucune prière, Helfenstein les a condamnés « à périr de faim et à pourrir dans la tour ». Aussi Metzler voyant à ses pieds la femme du chevalier, « ne changerait-il pas sa place pour un siège dans le paradis » ; il ricane, il grince des dents, il craint que la fureur de sa joie ne fasse éclater son cerveau, avant qu'il ait vu couler le sang de son ennemi : « Ah, frère, s'écrie-t-il, cela vaut mille messes des morts ! » Ces scènes n'ont pas seulement ce caractère « démoniaque » que Gœthe recherchait alors volontiers; elles ont aussi, par moments, une réelle puissance, et le sacrifice qu'en fit le jeune poète n'en est que plus méritoire. Dans la deuxième rédaction Metzler se borne à raconter que treize nobles, parmi lesquels Helfenstein, ont été conduits dans la plaine de Heilbronn et tués à coups d'épieux. Le style perd aussi son emportement lyrique, son exubérance de métaphores : il est plus simple et plus vraiment populaire[1]; on n'y trouve plus cette brutalité de

1. Notamment : *Dietrich v. Weiler tanzte vor. — Wie die Kerls übereinander*

réalisme qui, plus encore que dans les discours de Metzler, se marquait dans les apostrophes de Gœtz à cette bête carnassière ou, comme il le dit, à ce « crapaud souillé[1] ». La fureur de passions et de paroles qui se déchaînait dans les scènes populaires de l'esquisse était encore inspirée de Shakespeare. Minor et Sauer font observer que la sédition de John Cade, dans *Henri VI*, a dû leur servir de modèle, bien que le rapprochement ne puisse être poursuivi dans le détail[2]. L'impression est bien celle que Taine exprime ainsi dans un passage que l'on cite avec raison à propos de ces scènes de *Gœtz* : « Ce sont, dit-il, les mœurs des loups et des hyènes.... On croit voir des animaux révoltés, la stupidité meurtrière d'un loup lâché dans une bergerie, la brutalité d'un pourceau qui se soûle et se roule dans l'ordure et dans le sang[3] ». En résumé, malgré des excès très excusables, c'est avec beaucoup d'art et d'à-propos que Gœthe se sert de ces scènes populaires qu'il introduit dans son œuvre à l'imitation de Shakespeare : elles mettent en lumière le désordre et l'anarchie de l'empire, les revendications des paysans, l'oppression déchaînant les instincts meurtriers, et surtout le héros vers qui se tournent les faibles, et qui se perd, par un admirable sacrifice, pour les arrêter dans le mal.

On a pu voir, d'après ce qui précède, que si la conception de *Gœtz* et le genre même auquel il appartient excluaient l'unité d'action proprement dite, les scènes qui semblaient devoir rendre plus lâche la trame de l'ouvrage donnent au contraire plus de force et de relief à la représentation du héros et de son époque. L'unité d'action — au sens classique du terme — peut manquer au drame sans que rien d'essentiel soit altéré dans sa marche ni dans son objet, mais on est en droit de se demander si, du commencement à la fin, la pièce

*purzelten und quieckten wie die Frösche : es lief mir so warm übers Herz wie ein Glas Branntwein.*

1. *Ich verabscheue dich wie eine gefleckte Kröte.* — Et plus loin : *Es stinkt, es stinkt um dich von faulen aufgebrochenen Beulen, dass die himmlische Luft sich die Nase zuhalten möchte.*

2. *O. l.*, p. 281.

3. *Littérat. anglaise*, II, 201-2.

garde l'unité d'intérêt. Cette unité n'est pas détruite par le seul fait que Weislingen, séduit par Adelheid, trahit Gœtz et Marie; Gœthe fait de cette trahison le nœud de son drame, et rien n'est plus légitime puisqu'elle exerce sur les événements une action décisive; ce n'est pas une crise sentimentale qui vient donner au drame un nouvel objet; un homme d'un caractère faible, presque féminin, que le manque de volonté fera descendre jusqu'à la trahison, se sépare du chevalier loyal qui lui a toujours témoigné l'amitié la plus confiante; il se joint à ses ennemis, poussé par une femme ambitieuse, intéressée et perverse; conscient de sa lâcheté il cherche à ressaisir sa volonté aliénée, mais il est entraîné par les événements et par cette énergie supérieure à la sienne, jusqu'aux actions les plus odieuses. C'est un beau contraste que cette déchéance d'un être faible et sans caractère en face de l'indomptable énergie de Gœtz. La marche progressive en est vraiment tragique. Adelheid commence par persuader à Weislingen que sa foi de chevalier ne saurait être engagée envers un rebelle et un brigand; elle le plaint d'être destiné à devenir l'esclave de Gœtz, dont la volonté dominera la sienne [1]. Ensuite elle affectera la lassitude et le dédain : elle dira sa désillusion de trouver en Weislingen, au lieu d'un homme actif, d'un grand politique épris de gloire, « un être gémissant ainsi qu'un poète malade, mélancolique comme une jeune fille en bonne santé, et plus oisif qu'un vieux garçon [2] ». Elle en veut, dit-elle, à la nature, qui fait un aussi mauvais usage de ses forces; mais elle retient Weislingen qui veut partir et se fait plus pressante à mesure qu'elle voit fléchir sa résistance : elle lui montre qu'il peut se délivrer, s'il le veut; elle exaspère en lui l'ambition et la jalousie, et son œuvre « démoniaque » a plein succès. « Le charme est rompu, » dit Weislingen, et il promet de faire voir s'il n'est que « l'ombre d'un homme ». La scène avec l'empereur [3] nous le montre tenant sa promesse : ceux qu'il dénonce comme

1. *D. J. G.*, p. 95-6.
2. *Ibid.*, p. 101.
3. *Ibid.*, p. 108-111.

perpétuant les guerres civiles sont Sickingen, Selbitz et Berlichingen : ce sont là les « brandons enflammés » qu'il suffira d'éteindre pour que le reste ne soit plus que cendre morte. Selbitz peut dire à Gœtz — avec cette emphase que corrigera déjà la deuxième rédaction — que Weislingen « vient de briser un double lien, un lien sur lequel aurait dû s'émousser la faux tranchante de la mort même [1] ». Il hésitera pourtant à se rencontrer avec Gœtz face à face, et des deux armées d'exécution qu'il peut diriger à son choix il aimera mieux commander celle qui doit remettre Adelheid en possession de ses biens. Pourtant il signera la sentence de mort de l'homme que sa conscience voit toujours présent, comme un vivant reproche : les remords de ses derniers moments et les supplications de Marie lui épargneront seuls un pareil crime.

On dit quelquefois que l'action du drame est la lutte de Gœtz contre la ligue de Souabe, alliée à la cour de Bamberg, et qu'une action accessoire se développe parallèlement à celle-ci : Weislingen délaissant Marie qu'il trahit pour Adelheid. Les analyses qui précèdent nous montrent que ce reproche est injuste, au moins dans sa forme. En réalité, les deux actions n'en font qu'une. La lutte de deux partis en présence n'offre, en elle-même, aucun intérêt dramatique : Gœthe a voulu que son héros ne fût pas seulement menacé dans ses intérêts et dans sa liberté, mais qu'il eût à souffrir aussi dans ses sentiments intimes, que son ennemi fût, pour ainsi dire, une partie arrachée de lui-même : il a voulu en outre qu'il y eût entre Gœtz et ses adversaires non pas seulement lutte matérielle, mais contraste moral.

Le personnage et le rôle de Weislingen qui, sous certains rapports, peuvent passer pour une confession du poète, sont donc très heureusement conçus, même à les envisager, en quelque sorte, au point de vue classique. La preuve en est que Gœthe n'aura besoin, dans la deuxième rédaction, que de très légères retouches pour la complète justification du

1. *D. J. G.*, p. 112.

personnage. Weislingen et l'Évêque seront unis par des liens plus étroits que ceux d'une simple amitié politique : les paroles de l'Évêque auront un accent plus paternel et plus profond, et il semblera qu'une charge plus définie attache Weislingen à sa personne. Encore a-t-on pu remarquer que le chevalier se trouvant, dans la nouvelle rédaction, uni plus étroitement à Marie, il était besoin d'une force plus puissante pour le détacher d'elle [1]. La scène de séduction qui se trouve à la fin de l'acte II a été réduite et modifiée dans le même sens : Adelheid montre à Weislingen que leurs intérêts sont communs et qu'ils se confondent avec ceux de l'Évêque.

Ce n'est donc pas la cohésion ni l'unité de dessein qui font défaut au drame de Gœthe : ce qui lui manque plutôt, c'est l'équilibre. Les personnages pour qui nous nous passionnons le plus au théâtre sont les héros de volonté ; il est dangereux d'en introduire plusieurs dans le même drame en leur distribuant une égale lumière ; l'émotion et l'intérêt deviennent flottants, les impressions au lieu de se coordonner, se présentent d'une façon successive, ou plutôt on croit voir un diptyque représentant la même scène avec les mêmes personnages, à cette différence près que ceux-ci ne sont pas mis aux mêmes plans. Dans le *Gœtz*, cette dispersion de l'intérêt vient du caprice du poète lui-même. « Je m'étais, dit-il dans les *Mémoires*, abandonné sans plan et sans ébauche à mon imagination et à une impulsion intérieure, et d'abord j'avais serré mon sujet d'assez près ; les premiers actes pouvaien passer, et n'étaient pas mal pour ce qu'ils devaient être. Mais dans les suivants, je fus, sans en avoir conscience, entraîné par une étrange passion. Je m'attachai à peindre Adelheid sous d'aimables couleurs ; je l'aimai, et, involontairement, je ne consacrai ma plume qu'à elle seule. On sait d'ailleurs que, vers la fin du drame, Gœtz est réduit à l'inaction et ne revient plus que pour prendre une part malheureuse à la guerre des paysans. Quoi de plus naturel qu'il fût supplanté par une femme ravissante dans l'âme d'un auteur qui secouait

1. Minor et Sauer, *o. l.*, p. 158.

le joug des règles et pensait à s'essayer dans un domaine nouveau[1]? » Ici, par conséquent, Gœthe qui, — nous l'avons vu, — rejetait l'unité d'action, est infidèle à la seule unité reconnue par Lenz et son groupe : celle du personnage. C'était là le danger de cette nouvelle conception dramatique. En se donnant pour sujet la vie entière d'un personnage, elle s'imposait de grouper et de faire agir autour de lui ceux dont l'influence ou l'action s'était fait sentir le plus profondément sur sa vie. Ces personnages, à leur tour, agissent en vertu de dispositions d'esprit ou d'âme qu'il est utile de faire connaître, car nous ne nous intéressons, au théâtre, qu'à ce qui nous est logiquement ou psychologiquement expliqué. Le drame moderne s'attachant surtout à l'individuel, l'auteur, que sollicitent des objets plus nombreux et plus complexes, éprouve plus de difficulté que dans le système classique à établir la perspective de son drame et à subordonner ses personnages. Gœthe avait trop de fougue et trop peu d'expérience du théâtre pour ne pas se heurter à cet écueil. De là l'étonnante disproportion que nous constatons au cinquième acte de l'esquisse : Adelheid paraît dans six scènes, et Gœtz dans trois seulement; le héros du drame semble d'autant plus passer au second plan qu'il meurt abattu, désespéré, sentant que les ressorts de sa volonté sont brisés et se reprochant de se survivre à lui-même. Sa chute ne vient pas d'un acte libre, mais d'une sorte de compromis où il se trouve engagé malgré lui, et l'on a pu dire avec raison que la révolte des paysans vient brouiller le tableau qui nous représentait d'abord la lutte du libre chevalier contre les Princes[2]. On a pu montrer aussi comment Gœthe, pensant comme il le dit « secouer le joug des règles », oublie les conditions essentielles et pour ainsi dire élémentaires, de l'œuvre dramatique, laissant maint détail inexpliqué et se souciant si peu de morceler son drame en multipliant les scènes qu'au troi-

1. *W. u. D.*, *l. l.* Traduit par M. Chuquet dans l'introduction de son édition classique, p. LXXIII-IV.
2. S. Schultze. *o. l.*, *Gœthe in Frankfurt*, p. 22.

sième acte, par exemple, le rideau devrait se lever vingt et une fois[1]!

Gœthe ne tarda pas à sentir ce qu'il y avait d'excessif et d'irréfléchi dans cette rupture avec la conception classique du drame, dans ces bravades d'où sortait une œuvre livresque, plus incapable d'affronter la scène qu'une méchante copie des tragédies françaises. La pièce est à peine achevée, et il a déjà le sentiment « qu'elle n'est rien de plus qu'une esquisse ». Il songe dès lors à la remanier, « à la purifier de ses scories ». A Wetzlar il s'occupe déjà de ce remaniement, qui est terminé en février 1773. L'étude qui précède nous a donné l'occasion de signaler certains changements importants[2]. La différence des deux premières rédactions peut se résumer brièvement ainsi : suppression de motifs et de scènes qui, vers la fin du drame, rompent l'équilibre au profit d'Adelheid; réduction des intrigues galantes dont Adelheid est l'héroïne; effort constant pour enchaîner et motiver les événements; atténuation de ce que la langue et le style ont de rude et parfois de grossier. Comment Gœthe a-t-il pu se rendre compte si vite et si nettement des défauts de son drame? Minor et Sauer ont très bien montré le changement qui s'opère en lui, précisément à cette époque : sa personnalité s'affermit grâce à l'influence de Herder et les modèles classiques épurent sa conception de l'art : « C'est la même évolution, dans des proportions plus restreintes, par laquelle Gœthe devait passer encore une fois, la transformation qui, de l'auteur de *Gœtz* et de *Werther*, fit naître le poète d'*Iphigénie* et de *Tasso*. Mais ce qui plus tard devait

1. Voir Chuquet, *O. l.*, XLII et XXXIV.

2. Voir à ce sujet, dans l'*Introduction* de M. E. Lichtenberger, l'étude sur *L'Esquisse de 1771* (p. LXXII et suiv.). L'éditeur y met en relief les changements importants du cinquième acte qui replacent Gœtz au premier plan. « Point de scène entre Adelheid et les bohémiens, entre Adelheid et le meurtrier. Franz n'est pas empoisonné par sa maîtresse; il se fait justice lui-même en se jetant dans le Mein. A l'amour d'Adelheid pour Sickingen, Gœthe substitue une inclination pour le futur empereur Charles Quint; mais ce motif n'est pas développé... » Adelheid n'accapare donc plus l'intérêt; d'autre part « la scène de la comtesse de Helfenstein est supprimée, et remplacée par un dialogue rapide de Link et de Metzler. Gœtz accepte sous nos yeux le commandement

s'accomplir pas à pas, en un long espace de temps, se produit ici avec une merveilleuse promptitude, coup sur coup [1]».

Une influence dont il faut aussi tenir compte est celle d'*Emilia Galotti*, qui parut en 1772, et que Gœthe lut à Wetzlar. Dans une lettre à Herder, citée plus haut, Gœthe, après avoir dit de son *Berlichingen* que « tout y est fait de tête », ajoute, au sujet de la pièce de Lessing : « *Emilia Galotti* est faite aussi de tête, et sa trame serrée ne fait aucune place au hasard ni au caprice. Avec un peu de sens commun on peut trouver le pourquoi de chaque scène, et, pour ainsi dire, de chaque mot. Aussi ce drame ne me va pas, quelque chef-d'œuvre qu'il soit d'ailleurs, et ma pièce ne me va pas davantage ». On ne peut imaginer en effet de plus frappant contraste que celui de *Gœtz* et d'*Emilia Galotti*. L'action de cette pièce est simple et rapide : elle court au dénouement avec la plus stricte précision, aucun détail superflu ne l'attarde ; c'est un problème de mécanique très élégamment résolu — entendons avec cette élégance mathématique qui est surtout concision et simplicité. Elle représente une crise, et par là, comme par sa marche régulière, elle rappelle notre tragédie classique. Elle a même ce caractère d'*a priori*, cette allure compassée que son auteur reproche volontiers à notre théâtre. Mais quel que soit le contraste des deux drames, Gœthe a fort bien reconnu leur commun défaut : ils sont tous deux plus « pensés » qu'observés sur la nature ; la main de l'artiste ou sa personnalité s'y décèle trop visiblement. Ainsi Gœthe jugeait son œuvre avec une admirable clairvoyance, avec un sentiment de l'art et de la mesure déjà si profond qu'il y trouvait l'énergie nécessaire [2] pour sacrifier des scènes d'une réelle

des rebelles ; sous nos yeux il est battu, et se réfugie, blessé, chez les bohémiens. L'intérêt que lui témoignent ces derniers met en lumière sa popularité, en même temps que les traverses de sa destinée excitent notre pitié. »

1. Minor et Sauer, *o. l.*, p, 122-3.

2. La célèbre lettre à Herder de juillet 1772 (Wetzlar) nous montre l'enthousiasme de Gœthe qui a trouvé dans une ode de Pindare une formule dont il a été soudainement illuminé. Ces mots magiques qui lui révèlent le secret de sa faiblesse, et la vraie fin qu'il faut poursuivre, sont ἐπικρατεῖν δύνασθαι

beauté. Rien ne fait mieux pressentir le poète épris d'art calme et simple qu'il doit être un jour, que les « repentirs » auxquels on doit le remaniement de l'esquisse.

(*Néméennes*, VIII, 5). A vrai dire, Gœthe leur donne une extension qui dépasse singulièrement le sens qu'ils ont dans le texte : la sage traduction de Dissen (*Comment.*, p. 472) : *iucundum vero est, opportunitatem nactum, in omni re feliciori̇bus amoribus potiri posse*, nous fait bien voir ce qu'il y a de géniale fantaisie dans le commentaire de Gœthe; celui-ci croit voir un quadrige dont les chevaux résistent et se cabrent, mais sont enfin maîtrisés par la main puissante du conducteur, et contraints à marcher d'un pas réglé. Les deux simples mots cités plus haut deviennent ainsi le symbole de la domination, de la maîtrise que le véritable génie exerce sur la matière de son œuvre. Il est assez instructif de comparer l'idée du jeune Gœthe à cette autre image symbolique du génie que nous trouvons dans le *Mazeppa* de Hugo (celui-ci a vingt-six ans quand il écrit ce morceau lyrique, et Gœthe, à la date rappelée plus haut, a vingt-trois ans) : tandis que Gœthe nous montre des chevaux fougueux, que contient et modère une main énergique, Hugo nous montre, à l'inverse, un homme « lié vivant » sur un cheval indompté, et qui ne se « relève roi » qu'après avoir lutté vainement, après avoir crié d'épouvante, après avoir été traîné « pâle, épuisé, béant » jusqu'à la chute finale.

# CHAPITRE IV

## LES DRAMES « TITANIQUES ». LE FRAGMENT DE PROMÉTHÉE

### I

En novembre et en décembre 1771 Gœthe, qui a terminé la *Biographie dramatisée* de Berlichingen, revient aux écrivains grecs, dont ses lettres contiennent alors de fréquentes citations. A vrai dire, c'est encore d'un peu loin qu'il admire les Tragiques. S'il les tient pour les égaux de Shakespeare, parce qu'ils représentent la vie dans sa plénitude, sans scrupules de faux délicats, et parce qu'ils n'ont d'autre loi que le vrai, son admiration du drame antique ne lui persuade nullement de s'essayer à le faire revivre. Les poètes grecs qu'il lit à cette époque sont ceux dont il est question dans les trois dernières strophes du *Wanderers Sturmlied* : Théocrite, Anacréon et Pindare. Il lit aussi Platon et Xénophon en vue d'un drame dont Socrate doit être le héros. Ce drame, qui ne fut pas écrit, n'eût pas été moins shakespearien que *Berlichingen*. Une lettre adressée à Herder [1] (fin de 1771) nous fait assez comprendre comment Gœthe le concevait, et quelle en eût été l'inspiration. Nous aurions eu, de nouveau, la peinture d'une époque : au centre du drame, Socrate, héros

1. Aus Herders Nachlass, 1856, I, 35.

de sagesse, faisant une guerre acharnée au vice et à l'hypocrisie, écoutant son démon intérieur et apprenant aux hommes à se connaître; autour de lui, la multitude, incapable de se conduire, et écoutant bouche bée les mensonges dont on la leurre; quelques hommes en petit nombre, « ayant des oreilles pour entendre »; le « pharisaïsme philistin » des Mélitos et des Anytos; enfin la mort du sage, que Gœthe nous aurait montré victime de la bassesse, de même qu'il avait représenté Gœtz à la fin terrassé par l'égoïsme et la perfidie. En décembre 1771 Gœthe lisait les *Mémorables socratiques* de Hamann, et cette lecture l'aidait à fixer les traits de son héros. Toutefois, le Socrate qu'il eût mis à la scène n'eût ressemblé que d'une manière un peu vague à celui de Hamann. Gœthe n'avait aucune raison de partager la vigoureuse haine que le Mage du Nord portait à la philosophie, ni de représenter Socrate sous cet aspect mystique et piétiste que Hamann lui prête pour en faire le héros de ses propres idées. Il aurait vu dans le démon de Socrate, non la manifestation miraculeuse du « dieu inconnu », mais la voix même de la conscience. Il est un point, cependant, où les aspirations de Gœthe se rencontrent avec les idées de Hamann. Celui-ci défendait contre la science et la philosophie les droits du sentiment intime et personnel : Gœthe entendait de même la voix de son génie, il se sentait pareillement isolé dans la foule des esprits routiniers, enchaînés au formalisme de la tradition et des règles : développer librement toutes ses énergies, tel est l'idéal qu'il se propose, et qui répond aux idées du groupe de Darmstadt, notamment à celles de Merck. C'est par là que tous les drames conçus à cette époque apparaissent comme autant de transpositions de *Gœtz*. La tragédie de *César* (antérieurement conçue[1]) devait nous montrer, dans toute la richesse de sa nature, un héros de l'intelligence et de l'action traînant le troupeau des humains par la vertu et par le droit du génie. Un pareil dessein s'accommoderait mal d'une poétique qui modère et limite

1. Voir plus haut, p. 23.

l'œuvre d'art, pour la rendre plus harmonieuse[1]. Aussi Gœthe se proposait-il (un fragment du drame nous le fait entrevoir[2]) de représenter, à l'imitation des drames historiques de Shakespeare, la suite de la vie de son héros, au moins depuis l'adolescence. Et la liberté qui est dans la conception et la composition du drame ne pouvait manquer non plus de se montrer dans le style : en effet, dans les fragments de *César*, comme dans *Gœtz*, le ton est tour à tour, et de façon très souple, emphatique, familier, grossier, lyrique, âprement violent et *burschikos*[3].

Si nous en croyons les *Mémoires*, Gœthe, dans *Mahomet*, voulait se rapprocher de ce qu'il appelle la « forme régulière » du drame, tout en usant des « libertés conquises[4] ». Ce n'est, évidemment, qu'une illusion. J. Minor, dans son excellente monographie[5], fait justement observer que le plan donné par Gœthe est d'une architecture trop régulière pour un drame historique de sa jeunesse.

1. E. von der Hellen (*Gœthes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten*, 1888, p. 200 et suiv.) rattache ingénieusement l'abandon du projet dramatique de *César* à la tendance qui, dès 1773, rapprocherait Gœthe du drame régulier. Le premier projet aurait fait place à un autre, réduit à la catastrophe, et où la figure de Brutus reléguait celle de César au second plan. Gœthe, redoutant cette sorte de conflit avec Shakespeare, aurait abandonné le sujet. Une telle hypothèse, comme on le pense, soulève mainte objection, et le fait que Gœthe, dans les Fragments physionomiques de Lavater détaillait et « caractérisait » la tête de Brutus avec plus d'enthousiasme que celle de César, peut ne nous persuader qu'à demi. Aussi bien, faire de César une figure de second plan n'eût pas été manquer au respect de Shakespeare. Cf. Otto Pniower dans la *Jubiläums Ausgabe*, t. XV, p. 330-1.

2. Sylla : *Es ist was Verfluchtes, wenn so ein Junge neben einem aufwachst, von dem man in allen Gliedern spürt, dass er einem übern Kopf wachsen wird.*

3. Sylla : ... *Es ist ein Sackerments Kerl*... — Comme exemple de ce ton dans le *Prométhée*, M. Erich Schmidt cite avec raison l'apostrophe du Titan : *Was haben diese Sterne droben Für ein Recht auf mich, Dass sie mich begaffen?* Cf. Gœthe-Jahrbuch, XX, 1899, p. 11 du *Festvortrag*.

4. *Das Ganze näherte sich mehr der regelmässigen Form, zu der ich mich schon wieder hinneigte, ob ich mich gleich der dem Theater einmal errungenen Freiheit, mit Zeit und Ort nach Belieben schalten zu dürfen, mässig bediente. W. u. D.* Bd. XXIV, *in fine*.

5. *Gœthes Mahomet, ein Vortrag*, Iena, 1907, p. 58. On peut admettre avec Minor que depuis l'adaptation du *Mahomet* de Voltaire le sujet est, dans l'esprit de Gœthe, inséparable de la tragédie régulière. Voir le *Maskenzug* de 1818 (... *Musterbild dramatischer Beschränkung*).

Au reste, ce plan, dont Gœthe croit avoir gardé un souvenir très fidèle, ne saurait avoir qu'un vague rapport avec le projet de 1773. Le passage des *Mémoires* suit avec exactitude la marche des événements, telle qu'elle est indiquée dans les Biographies dont Gœthe a eu connaissance : les motifs indiqués dans le fragment diffèrent, au contraire, assez sensiblement de ces données biographiques. De toute manière, ce qui nous apparaît nettement, c'est que le choix du sujet et du personnage[1] dérive de la même inspiration que les ouvrages dont nous venons de parler. Mahomet apparut à Gœthe avec un caractère *titanique*. Le chant alterné d'Ali et de Fatema, quelle qu'ait été sa destination, nous rend bien l'idée du poète, sous ce symbole du torrent qui entraîne tous les ruisseaux de la plaine. Le sujet dont Gœthe eut alors l'intuition est un des plus beaux, sans aucun doute, qui puissent tenter un poète dramatique. L'homme inspiré, qui veut fonder ici bas une sorte de royaume divin, se heurte à des réalités grossières : il faut qu'il s'abaisse jusqu'à elles[2], et quand son rêve sublime en vient à la réalisation matérielle, il n'a presque plus rien de sa noblesse : il est corrompu, défiguré, méconnaissable. Et si l'on regarde cette fatalité non du dehors, mais dans l'âme même de l'homme, quel ébranlement profond nous montrera ce choc de la foi pure avec la réalité, du sentiment religieux avec la vulgarité de l'action, les compromis, la ruse, la dureté nécessaire? — On comprend qu'une pareille matière ait tenté le jeune Gœthe, mais de ce que devait être cette autre histoire dramatisée nous devons

1. En 1772 Gœthe avait lu le Coran dans la traduction latine de Maraccius (Padoue, 1698) et en avait traduit certaines parties. Cf. Konrad Burdach dans le 5e vol. de l'édition du Jubilé; et *Weim. Ausg.*, vol. XXXIX, p. 432.

2. Gœthe (dans le passage des *Mémoires* déjà cité) dit que l'idée de son drame lui fut suggérée par l'exemple de Lavater et de Basedow. On fait justement observer que lorsqu'il fut en rapport avec eux, en 1774, l'ouvrage était déjà commencé. Le poème *Mahomet's Gesang* qui, selon Gœthe lui-même, appartenait au 4e acte, était dès le mois d'avril 1773 entre les mains de Boie, qui le publia dans le *Göttinger Musenalmanach* de 1774. Cf. Otto Pniower (*l. l.*, p. 333). Minor dit avec raison (*o. l.*, p. 51) que « ce n'est pas Mahomet qui lui est apparu comme un Lavater, mais, inversement, Lavater comme un Mahomet ».

malheureusement tout ignorer : le plan, suivant l'habitude de Gœthe à cette époque, n'en fut sans doute que vaguement « médité ».

## II

Le fragment dramatique de *Prométhée*[1] procède de la même inspiration que ces divers projets. Il est intéressant pour nous, non pas seulement par sa valeur et son invention originales, mais parce qu'il nous montre l'usage très personnel que Gœthe fait de certaines données de la pièce d'Eschyle, et, plus généralement, du mythe qui en est la matière. Du *Prométhée enchaîné* qu'il a connu soit directement, soit indirectement par Brumoy[2], Gœthe emprunte un certain nombre de motifs que, pour plus de netteté, nous pouvons résumer dès maintenant. Les faits antérieurs à l'action sont identiques pour les deux poèmes : ce sont les luttes qui ont précédé l'avènement de Zeus. Dans ces luttes, Prométhée a aidé Zeus à remporter la victoire, puis il est devenu le bienfaiteur des hommes. En résistant à la volonté du nouveau maître, le héros d'Eschyle et celui de Gœthe savent qu'il est une puissance supérieure à la sienne, celle du Destin, ou de la Nécessité[3], et c'est de cette conscience que vient leur énergie invincible. Enfin Gœthe conserve à Hermès son rôle d'intermédiaire, et Epiméthée a, dans son poème, le même rôle qu'Okéanos dans la pièce grecque. Mais cette identité de motifs s'accompagne d'une singulière différence de dessein et d'inspiration : c'est que Gœthe subit bien d'autres influences que celle d'Eschyle, et qu'il donne au mythe de Prométhée une interprétation toute personnelle.

1. Gœthe en fit la lecture à son ami Schönborn le 12 octobre 1773 ; les deux actes furent sans doute composés dans l'été de la même année.

2. *Théâtre des Grecs*, Paris, 1730, 3 vol. Le 3e volume contient une analyse du *Prométhée lié*.

3. Eschyle, *Prom.*, v. 518 :

οὔκουν ἂν ἐκφύγοι γε τὴν πεπρωμένην.

Qu'il ait, à cette époque, une certaine prédilection pour ce héros indépendant et créateur, nous le comprenons sans peine : il en parle dans le discours sur Shakespeare, dans les pages sur l'Architecture allemande. Mais lors même qu'il ne verrait pas en Prométhée une sorte de frère mythique, la légende du Titan s'imposerait à lui du dehors. On sait, en effet, que l'influence de Rousseau déchaînait toute une littérature sur l'humanité primitive. Herder, qui est alors le maître de Gœthe, donne pour appui à ses idées sur le langage et la poésie une psychologie de cette humanité; Gerstenberg écrit le *Waldjüngling*, où le fils de la nature se montre peu à peu « désauvagé[1] ». Mais c'est Wieland qui eut peut-être l'influence la plus directe sur le fragment dramatique de Gœthe, ou du moins sur les scènes du IIe acte où nous est montré Prométhée, créateur et bienfaiteur des hommes. Wieland, dans ses *Contributions à l'histoire secrète de l'intelligence et du cœur humains*, termine ses considérations par un songe. Prométhée lui apparaît, cloué sur son rocher du Caucase, et le père des hommes s'informe de ses enfants. Il dit quelle était leur félicité lorsqu'ils vivaient dans le bienheureux état de nature : la boîte de Pandore a causé leur déchéance et leur malheur. En quoi donc consistait ce présent funeste? Wieland en cite plusieurs explications allégoriques; c'est, selon les uns, la curiosité indiscrète des hommes, première source de leurs maux; pour d'autres, c'est l'établissement du droit de propriété; pour d'autres enfin, c'est la fureur du mensonge et de l'hypocrisie, amenée par la civilisation. Wieland s'élève alors avec force contre ceux qui tiennent toute civilisation pour nuisible, et dont l'idéal serait de nous ramener au soi-disant âge d'or des origines. L'effort de l'homme doit tendre à tirer tout le parti possible du sol de la terre, à embellir sa vie, et cela même n'est pas moins « conforme à la nature » que la simplicité tant vantée par Rousseau et par ses disciples. Ces bienfaits et cette légitimité du progrès humain nous sont montrés dans le second acte de *Prométhée* : le Titan ne

1. Cf. Erich Schmidt, *o. l*,. p. 13.

se borne pas à créer l'homme, il s'applique à développer son iudustrie; il ne juge pas qu'il lui suffise des retraites que la terre offre aux animaux de toute espèce[1] : il lui apprend à se construire lui-même un abri. On peut même dire que Prométhée est cet « imposteur » à qui Rousseau lance l'anathème pour avoir, en instituant l'idée de propriété, fondé la société civile. « Ceci est à toi », dit-il à l'homme qui vient de se construire une cabane, car il fonde la propriété sur le travail. Des violences ne tardent pas à se produire : un homme, au prix de grands efforts, s'est emparé d'une chèvre dans la montagne ; un autre la lui prend brutalement et le frappe; le sang coule, mais Prométhée laisse l'agresseur impuni : « Laisse-le, dit-il, si sa main est contre tous, les mains de tous seront contre lui[2] ». Et le Titan ajoute : « Vous n'êtes point dégénérés, mes enfants; vous êtes laborieux et paresseux, cruels et doux, généreux et avares : vous êtes pareils à tous vos compagnons de destinée, pareils aux animaux et aux dieux ». Ainsi le développement naturel de l'homme le porte également vers le bien et vers le mal, et Gœthe est ici plus près de Wieland et même de Spinoza[3] que de Rousseau.

Telles sont les influences prochaines qui ont peut-être éveillé l'idée du poème, et qui l'inspirent en grande partie. Mais si Gœthe traite cette fable de Prométhée, c'est surtout parce qu' « elle s'est faite vivante en lui ». Il y voit une affirmation du pouvoir et du droit qu'a le génie de créer librement. En effet, l'artiste n'est pas pour lui, comme le disait Platon, l'imitateur d'une image, éloigné de deux degrés de la réalité première : il est l'égal de la divinité, il est lui-même dieu. A une époque de production féconde, et dans l'enivrement de la création, Gœthe éprouva une impression

1. Rousseau, *Discours sur l'inégalité.*

2. V. 310-318.

3. « Le droit de la nature sous lequel naissent tous les hommes et sous lequel ils vivent la plupart ne leur défend que ce qu'aucun d'eux ne convoite et ce qui échappe à leur pouvoir; il n'interdit ni querelles, ni haines, ni ruses, ni colères, ni rien absolument de ce que l'appétit conseille. » *Traité théologico-politique,* chap. XVI. — On sait que le troisième acte de *Satyros* (1773) est un amusant persiflage de ce bel enthousiasme pour l'état de nature : cet acte finit par ce cri du peuple : *Des châtaignes crues, le monde est à nous!*

que l'artiste de génie est seul à connaître : il lui sembla que ses œuvres se détachaient de lui pour vivre d'une vie propre, pour agir en pleine indépendance. Le mythe de Prométhée lui apparut alors comme le symbole de ses sentiments et de son action, et il voulut moins le faire revivre que s'incarner en lui.

Il est véritable, cependant, que le dessein général de son esquisse dramatique n'est pas sans conformité avec la dilogie du Δεσμώτης et du Λυόμενος, et que le commentaire du poème, tel qu'il est fait dans les *Mémoires*, contient, avec des erreurs, des indications fort exactes.

Prométhée, nous dit Gœthe, « entre en conflit avec Zeus et les nouveaux dieux, en formant de sa propre main des hommes auquels il donne vie, grâce à la faveur de Minerve, et en fondant une troisième dynastie ». Ce terme de « dynastie », on l'a fait observer, convient assez mal aux hommes, qui ne doivent nullement détrôner les dieux : il ne s'agit, dans le drame de Gœthe, que d'une race indépendante, formée par Prométhée à son image, capable de douleur, de joie, et, comme son créateur, de rébellion contre les dieux. Prométhée, qui a conscience de sa force, traite en effet les dieux de puissance à puissance ; les premiers vers du drame nous le montrent dans cette fière attitude : à Mercure, chargé de lui apporter des propositions d'entente et d'alliance, il répond avec force : « Leur volonté contre la mienne, un contre un, cela se vaut, ce me semble ! » Mais on ne peut admettre que l'inspiration du poème soit « une révolte furieuse contre *la croyance* au supra-terrestre[1] ». Il serait fort difficile de dégager du drame de Gœthe un symbole de ce genre ; Prométhée ne nie pas les dieux : il refuse de les servir et de s'incliner devant eux parce qu'il trouve que leur puissance est bornée. Infinis, tout-puissants, dit-on ; mais que peuvent-ils ? « Pouvez-vous faire tenir dans mon poing l'immensité du ciel et de la terre ? Pouvez-vous me séparer de moi-même ?

1. *Sic* Hettner, III, I, 180. Il faut même noter que l'expression *gegen das Ueberweltliche* serait, en tout cas, défectueuse, puisque Prométhée reconnaît de lui-même le pouvoir du Destin.

Pouvez-vous m'étendre, m'agrandir jusqu'aux dimensions d'un monde? » Le Destin commande aux dieux eux-mêmes, et le Titan, selon sa parole énergique, ne veut pas servir des vassaux. Nulle légende ne serait plus mal choisie que celle de Prométhée pour la négation du divin : Gœthe s'en sert seulement pour montrer, chez certains êtres exaltés dans leur libre énergie, la conscience de deux attributs prétendus divins, l'éternité et la sagesse. L'humanité ne se souvient pas d'avoir commencé et ne se sent pas appelée à finir [1]. Et si les dieux ont la sagesse, certains hommes la possèdent aussi, et la réalisent en créant. Tel est, dans sa simplicité, le symbole contenu dans le drame.

Dès lors, comme l'observe Gœthe, les dieux vont sembler s'interposer indûment entre les Titans et les hommes, et jouer un rôle d'intrus. C'est ici qu'on a relevé, non sans l'exagérer [2], l'influence spinoziste. Prométhée, frère des Titans qui représentent les forces élémentaires de la nature, serait l'instinct secret de l'organisme universel dirigeant des énergies aveugles dans le sens de l'ordre et de la loi; dès que l'homme est formé par le plus industrieux des Titans, il n'y a plus de place, entre cette créature pensante et les ouvriers de la nature, pour une dynastie de dieux fainéants. C'est bien là, sans doute, la pensée de Prométhée dans les deux actes écrits par Gœthe, mais ce n'est assurément pas l'idée générale du drame. Certains détails sont de claires amorces d'une réconciliation que le dénouement devait réaliser ou annoncer : comme dans le *Prométhée délivré* d'Eschyle, ce dénouement eût mis fin à une discorde aveugle : le rôle de ces dieux soumis au destin eût été justifié par l'ordre universel et

1. V. 159 et suiv. :

*Haben sie das all*
*Doch nicht allein!*
*Ich daure so wie sie.*
*Wir alle sind ewig...*
*So bin ich ewig, denn ich bin!*

2. L'excellente étude de B. Suphan, *Gœthe und Spinoza* (p. 164, note) contient, à ce sujet, une juste observation : *Von dem Spinozismus im Prometheus ist seit Danzel und Caro überall die Rede; auf Lessings Ansehen sollte man sich aber dabei nicht so zuversichtlich berufen.*

reconnu par le Titan révolté. Nous ne pourrions, autrement, donner un sens raisonnable à l'intervention de Minerve, ni à la proposition qu'elle apporte, non plus qu'à la scène du deuxième acte entre Jupiter et Mercure. Dans une prière d'un accent tout biblique[1], celui-ci supplie le Père Universel afin qu'il lui donne mission d'annoncer à la race humaine sa Bonté et sa Puissance : le maître de l'Olympe trouve cette intervention inutile : les hommes n'écouteront le dieu que lorsqu'ils auront besoin de lui, car, dans l'enivrement de leur jeunesse, ils se croient semblables aux dieux[2]. Une raison invoquée par Épiméthée lorsqu'il s'efforce de vaincre l'obstination de son frère, nous fait aussi pressentir la concorde finale : il lui représente la joie qu'éprouverait l'Univers à avoir conscience de lui-même comme d'un Tout intimement cohérent[3]. Enfin à cette idée, se rattache d'une manière assez vraisemblable, et, de toute façon, conforme au dessein général du poème, une hypothèse suggérée par la scène finale du deuxième acte. Morris[4] a pensé que, dans la suite du drame, Pandora devait éprouver elle-même cette extase d'amour qu'elle décrit à Prométhée. Celui-ci, — suivant une idée familière à Gœthe, — explique cette extase en des termes qui conviennent également à l'amour et à la mort[5]; peut-être, dans un acte suivant, voyait-il s'accomplir ce don de soi-même par lequel l'individu s'exalte et s'agrandit sous l'apparence du sacrifice[6] : alors il pouvait comprendre que sa révolte orgueilleuse, et, pour ainsi dire, son individualisme anarchique, n'était point le dernier mot de la sagesse. « La paix conclue entre la terre et le ciel, l'humanité qui s'exalte

1. V. 231 et suiv. :

*Allvater! Du Allgütiger,*
*Der du die Missetat vergibst Verbrechern,..*

2. V. 238-9 :

*In neugeborner Jugendwonne*
*Wähnt ihre Seele sich göttergleich.*

3. V. 83-6.
4. *Gœthe-Studien 2e Aufl.*, I, p. 241 et suiv.
5. V. 397 à la fin.
6. Cf. O. Pniower (*o. l.*, p 338), qui cite à ce sujet le poème *Selige Sehnsucht.*

en s'inclinant[1] », c'était là le dénouement du *Prométhée délivré* d'Eschyle. Gœthe, en tant que dramatiste, paraît avoir entrevu la même conclusion naturelle; mais il n'était pas dans l'état d'esprit qu'il fallait pour la traiter, et nous ne devons pas nous étonner de n'avoir sous les yeux que le tableau de la révolte.

## III

Si telle est la signification générale de *Prométhée*, c'est bien par erreur que Gœthe considérait comme appartenant à son drame le monologue lyrique dont il fait, dans l'édition de 1830, l'introduction au troisième acte. Ce ton d'insulte violente n'est nullement préparé par ce qui précède, et certains détails prennent, à cette place, un air bien étrange[2]. Quant à la simple interversion[3] qui consiste à transporter ce monologue au commencement du deuxième acte, avant les scènes qui représentent l'éveil de la vie humaine, elle n'est qu'un expédient qui laisse subsister les objections les plus fortes. Car la principale difficulté n'est ni dans la place ni dans certains détails de ce morceau : elle est dans son esprit même. On y peut voir, non sans apparence de raison, une profession d'athéisme, et Jacobi le sentait si bien qu'il s'en servit de diverses manières contre Gœthe : brouillé avec celui-ci, il présenta cette poésie à Lessing sans lui nommer l'auteur, croyant le scandaliser. Mais Lessing, dont la foi était alors bien chancelante, retrouvait ses propres pensées dans les négations du Titan. Jacobi ne s'en tint pas là. Dans son étude sur la Doctrine de Spinoza, il imprima la pièce lyrique sans l'assentiment de Gœthe, et en prenant des pré-

1. H. Weil, *Études sur le Drame antique*, p. 85.

2. E. Schmidt (*o. l.*, p. 17) trouve notamment qu'il serait *absurde* de faire dire à Prométhée : *Hier sitz'ich, forme Menschen*, alors que les hommes vivent déjà depuis longtemps.

3. C'est l'hypothèse de Bielschowsky, I, p. 508. Des idées déjà exprimées se trouvant reprises dans ce monologue, Gœthe l'aurait éliminé, tout en gardant certains vers qu'il aurait ajoutés au premier acte.

cautions fort habiles pour éviter qu'on ne confisquât l'ouvrage à cause d'un poème qui, selon son expression, « s'élevait dans les termes les plus violents contre toute Providence ». Il faut convenir que le jugement de Jacobi ne peut guère être contesté : le poème de Gœthe est une négation de la Divinité plutôt qu'une imprécation lancée contre elle. Le vrai sens de ces strophes n'est guère obscur : Zeus n'est qu'un nom donné à une force aveugle, capable de détruire, mais impuissante à bâtir et à créer; la majesté des dieux n'a d'autre réalité que la fumée des sacrifices et le vent des cantiques : c'est à des enfants et à de pauvres fous qu'ils doivent l'être : l'homme, dans son ignorance, se tourne vers le soleil, comme s'il y avait, par delà les cieux, une oreille pour entendre sa plainte, un cœur pour prendre pitié de son angoisse. Mais il ne doit, en réalité, compter que sur lui seul, sur le Temps et sur la Destinée[1]. Si donc Jacobi fit tort à Gœthe en publiant son poème à son insu, on ne saurait dire qu'il ait dénaturé sa pensée. Le drame et le poème, bien que composés à un intervalle de quelques mois seulement, procèdent, en effet, d'une inspiration très différente. Jacobi doit-il être rendu responsable de l'opinion erronée que le public se fit du drame près de cinquante ans après la publication du poème[2]? On peut le penser, avec Düntzer, mais le fait peut nous être indifférent : ce qui importe surtout, c'est d'attribuer à chacune de ces compositions son véritable sens. De ce que certaines expressions se retrouvent à la fois dans l'une et dans l'autre,

1. On peut comparer l'énergie sauvage de ce poème aux apostrophes que Leconte de Lisle met dans la bouche de Kaïn, cet autre révolté. Le héros de Gœthe forme à son image une race qui méprisera Zeus, comme lui. De même Kaïn, qui « effondrera des cieux la voûte dérisoire », et effacera le souvenir du Dieu jaloux.

*Et les petits enfants des nations vengées,*
*Ne sachant plus ton nom, riront dans leurs berceaux!*

2. Le manuscrit original du drame, donné par Gœthe à Mme de Stein, n'a été retrouvé qu'en 1878; mais en 1818 une copie trouvée dans les papiers de Lenz revint à Gœthe, qui ne voulut pas la publier : il craignait de donner « un évangile » à la jeunesse révolutionnaire et de déchaîner les foudres des « Grandes commissions » de Berlin et de Mayence. Le drame ne parut que dix ans plus tard d'après cette copie, assez incorrecte, de Lenz. C'est alors que le monologue lyrique fut placé au commencement du troisième acte, suivi de l'addition : *Minerva tritt auf, nochmals eine Vermittelung einleitend.*

on n'est pas en droit de conclure que le sens du drame s'est seulement « concentré » dans le monologue lyrique : ce serait attribuer trop de valeur à des correspondances purement formelles. « La mythologie grecque, dit Gœthe, offre une richesse inépuisable de symboles divins et humains. » Celui de Prométhée, qui frappait alors vivement son imagination, put représenter à des dates assez rapprochées deux états d'esprit différents. Il ne faut assurément pas accepter sans restrictions ni nuances le commentaire de Gœthe sur son fragment dramatique : à l'entendre, il aurait voulu représenter une « opposition calme, plastique, au besoin patiente », et ceci nous surprend un peu; mais lorsqu'il ajoute que cette opposition « *reconnaît la Puissance Supérieure* et veut s'égaler à elle », il rend assez exactement l'idée générale de son *Prométhée*, celle-là même qui — quoi qu'il dise — exclut de son drame le célèbre monologue lyrique.

## IV

On comprend maintenant dans quel esprit Gœthe se sert des éléments qu'il emprunte à la pièce d'Eschyle ou aux diverses traditions du mythe. Il ne convenait pas au dessein de sa pièce de montrer le Titan puni par Zeus, mais de le représenter dans son ivresse de création et dans sa rivalité avec les dieux. Rien de pareil ne pouvait se trouver chez Eschyle, et la différence de sujet entre notre fragment et la pièce grecque s'accompagne d'une différence profonde dans les sentiments du héros. Le Prométhée d'Eschyle souffre et se plaint : s'il garde le silence devant ses bourreaux, il déplore ensuite, en présence des Océanides, son impuissance à se délivrer de son supplice, et le chœur, continuant sa pensée, le compare à un mauvais médecin qui ne trouve rien pour se guérir[1]. S'il énumère avec fierté les bienfaits dont il a comblé les hommes et les arts qu'il a révélés, il a trop de sagesse pour ignorer que sa puissance est bornée et ce qui le

1. *Prométhée*, v. 469-476, notamment v. 473-4 : κακὸς δ' ἰατρὸς ὥς τις ἐς νόσον πεσὼν ἀθυμεῖς...

soutient dans le supplice qu'il endure, c'est moins une orgueilleuse obstination qu'une sagesse prévoyante.

L'idée de Gœthe est de donner à son héros le plus de grandeur possible, et de le rapprocher de la divinité autant que le comporte le dessein de sa pièce, tel qu'on a pu l'entrevoir précédemment. Aussi fait-il de Prométhée non pas seulement le bienfaiteur, mais le créateur des hommes. Il ne suit pas, en cela, les plus anciennes légendes. Chez Hésiode, en effet, les divers âges d'hommes sont créés par Zeus ou par les Immortels. Et il en est de même chez Platon, dans le mythe dont se sert Protagoras pour prouver que la vertu politique ne peut être enseignée. Il est vrai que ce mythe est de l'invention du sophiste, mais on fait aisément le départ de ce qu'il invente et de ce qu'il emprunte aux traditions populaires [1]. C'est une fable assez récente qui représenta Prométhée pétrissant une argile mouillée et lui donnant l'âme [2]. Gœthe dut la connaître par les *Métamorphoses* d'Ovide [3] qui lui étaient, nous le savons, très familières. Dans le même esprit, Gœthe s'écarte encore de la tradition hésiodique, en ce qui regarde la création de Pandora. Celle-ci, dans cette tradition, est modelée par Héphaistos avec une argile détrempée d'eau. Mais il était naturel qu'après avoir fait honneur à Prométhée de la formation de l'homme, on en vînt à lui attribuer aussi celle de la femme. L'alliance de Prométhée et d'Athéna, telle que Gœthe la représente, est une libre adaptation d'éléments mythiques. Par leurs attributions et leur rôle d'initiateurs, la déesse et le Titan sont souvent rapprochés dans la légende; Gœthe, dans un langage d'une grande richesse poétique montre l'étroite union de leur pensée : « Tu es à mon esprit ce qu'il est à lui même [4] », dit Prométhée à la déesse. Notre fragment dramatique représente Minerve

1. *Protagoras*, p. 320, C. « Quand vint, dit-il, le temps fixé par le destin pour la création des races mortelles, les dieux les formèrent dans les entrailles de la terre, en mêlant ensemble la terre, le feu et les autres éléments qui se mélangent avec ceux-ci. »

2. Apollodore, I, 7, 1. Pausanias, X, 4, 4.

3. I, 81.

4. V. 100-1.

conduisant le Titan à la source de toute vie pour lui permettre d'animer ses créatures : un mythe assez répandu raconte, en effet, qu'après le déluge de Deucalion, Zeus avait chargé Prométhée et Athéna de former une nouvelle race humaine du limon déposé par les eaux : les vents devaient les pénétrer du souffle de la vie [1]. Gœthe trouve sans doute cette légende dans le passage des *Métamorphoses* rappelé plus haut, mais dans son drame Zeus ne préside plus à cette création, et pour cause.

Chez Gœthe comme chez Eschyle c'est Hermès qui joue le rôle de médiateur entre les dieux et Prométhée, et celui-ci résiste, sachant le Destin plus puissant que Zeus, et ne voulant pas s'abaisser devant *des vassaux*. Mais ces scènes ont dans la tragédie grecque et dans le fragment de Gœthe une physionomie assez dissemblable. C'est que les griefs du Prométhée d'Eschyle sont beaucoup plus définis. Il hait les dieux ingrats, qui frappent injustement leur bienfaiteur [2], et sa révolte n'est pas seulement le refus de se courber devant eux et de reconnaître leur toute-puissance : c'est l'obstination du Titan à garder le secret dont il est possesseur, et que Zeus doit connaître, s'il ne veut être un jour détrôné. De même, la proposition d'Hermès est précise : Prométhée doit révéler le secret, sous peine de voir aggraver son supplice. Il en est tout autrement chez Gœthe [3]. Son Prométhée ne fait qu'une allusion très vague à la lutte contre les Titans [4]. Ce qu'il reproche aux dieux ce n'est pas de faire preuve d'injustice ou d'ingratitude envers lui, c'est de n'avoir pas armé son cœur contre les passions, de l'avoir laissé livré à lui-même, seul ouvrier de son progrès moral. Et il est assez frappant de

1. Le même mythe se présente encore sous une forme plus voisine de la fiction de Gœthe : Prométhée façonne le corps de l'homme qui est ensuite animé par Athéna. On sait que cette collaboration est figurée sur plusieurs monuments, et que la déesse porte sur la tête un papillon, symbole de l'âme qu'elle insuffle à la créature.

2. V. 976.

3. Le pacte que Mercure venait conclure au nom des dieux est antérieur au commencement de la scène : nous ne le connaîtrons que plus tard par Epiméthée.

4... *Diesen Busen gestählt, Zu trotzen den Titanen?* (v. 26-7).

voir qu'en certains passages ce qu'Eschyle exprimait comme fait positif et matériel se transforme, chez Gœthe, en *fait de conscience*. *Prométhée* étant un « état d'âme » du poète, tout s'y transpose, pour ainsi dire, en sentiment. « Quoi qu'il arrive, je ne peux mourir », dit [1] le Prométhée d'Eschyle, qui *se sait* immortel; celui de Gœthe *ne se sent pas* appelé à finir, et l'immortalité dont il parle est celle de tous les êtres. On voit par là en quel sens sont modifiés dans notre poème les détails empruntés à la pièce grecque.

Enfin l'Epiméthée de Gœthe tient le rôle qu'Eschyle donne à Okéanos. L'un et l'autre personnage s'efforcent de persuader au Titan de céder aux dieux, et leur démarche reste vaine. Dans notre fragment dramatique, c'est au moment où Prométhée contemple, dans une sorte d'extase, les statues qu'il a formées, et souhaite avec passion de pouvoir leur donner le sentiment, que son frère vient lui transmettre la proposition des dieux [2] : le Titan habitera la cime de l'Olympe que les dieux lui abandonnent, et de là, il régnera sur toute la terre. Prométhée refuse d'être « leur burgrave » et trouve plus juste que chacun garde ce qui lui appartient. Mais il y a, pour les raisons que nous avons vues, une étrange différence entre les deux scènes : Okéanos prêche une soumission prudente, tandis que la démarche d'Epiméthée nous montre la puissance du Titan reconnue par les dieux eux-mêmes. Et le curieux argument auquel nous avons fait allusion plus haut [3] pourrait suffire à nous faire sentir la différence de ton et d'inspiration. C'est que les influences les plus diverses se mêlent dans ce drame, et que l'âme tumultueuse du poète en domine avec peine tous les éléments. Nous avons dit plus haut comment les idées de Rousseau, de Gerstenberg, de Wieland, sur l'état de nature et sur les origines de la vie sociale, avaient agi sur la conception du *Prométhée*. Sur les scènes qui nous montrent l'extase créatrice du Titan et son emportement de tendresse pour les êtres qui lui devront la forme et la vie, d'autres

1. V. 1053.
2. V. 64 et suiv.
3. Voir p. 70, note 3.

ouvrages tels que la *Pandore* de Voltaire, la *Boëte de Pandore* de Lesage [1], et le *Pygmalion* de Rousseau n'ont pas été, non plus, sans influence. Nous savons que Gœthe avait beaucoup d'enthousiasme pour la « Scène lyrique » de Rousseau : il en aimait la sincérité d'expression et de sentiment [2], et la deuxième scène de son premier acte rappelle d'assez près le « délire » de Pygmalion [3]. L'influence antique n'est donc point dominante dans ce drame de *Prométhée*. C'est cependant avec raison qu'on l'a dit « plus grec » que l'*Alceste* de Wieland [4]; ce n'est pas seulement à cause des analogies ou des emprunts signalés plus haut : mais les dieux et les demi-dieux y montrent une grandeur simple et sans emphase; les motifs qui sont de l'invention du poète restent empreints, comme nous l'avons vu, de l'esprit des mythes grecs, enfin la langue tragique de Gœthe, que l'imitation des poètes grecs rendra si harmonieuse et forte, est en germe dans le *Prométhée* [5].

1. C'est à cette pièce qu il emprunte le nom de Mira.

2. Voir la lettre à Mme de la Roche, du 19 janvier 1773, et la lettre de Schiller à Gœthe du 24 avril 1798.

3. *Unersetzlicher Augenblick*. Retenu dans cet atelier par un charme inconcevable ; — *Der Busen sollte mir entgegen wallen*, Mais il te manque une âme...; — *Hat mein Finger sie nicht ausgeprägt*, Quoi, tant de beautés sortent de mes mains..., etc.

4. Voir, à ce sujet, de justes remarques de Morsch, *o. l.*, p. 9.

5. Le drame de *Prométhée* devait retenir notre attention, non seulement pour les idées qui l'inspirent, mais à cause de sa matière mythique, et des rapprochements qu'il offre avec le théâtre grec. Pour plus d'une raison nous n'étudierons pas ici l'esprit « titanique » dans les scènes de l'*Urfaust* (cf. E. Schmidt, *Weim. Ausg.* 1 *Abt.* Bd XIV, XV) qui furent composées en 1773 et en 1774. On sait que cet esprit anime la légende populaire de Faust. C'est le désir inassouvi de la science universelle qui livre au diable le héros de la légende, et le pacte infernal permet à Faust d'épuiser toutes les jouissances de la terre, *et de se sentir un dieu*. — C'est bien aussi l'esprit dont nous avons parlé dans ce chapitre qui inspire le monologue de Faust et la scène avec l'Esprit de la terre. Cf. v. 86 : *Bin ich ein Gott...*, et certains passages où l'on signale avec raison l'accent et l'audacieuse énergie de Prométhée, p. ex. v. 128 : *Du musst, du musst, und Kostet'es mein Leben!*

# CHAPITRE V

## DIEUX, HÉROS ET WIELAND

« On n'admire point sans quelque illusion, et comprendre un chef-d'œuvre, c'est, en somme, le créer soi-même à nouveau. Les mêmes œuvres se reflètent diversement dans les âmes qui les contemplent. Chaque génération d'hommes cherche une émotion nouvelle devant les ouvrages des vieux maîtres. Le spectateur le mieux doué est celui qui trouve, au prix de quelque heureux contresens, l'émotion la plus pure et la plus forte. »

ANATOLE FRANCE.

### I

La farce qui porte le titre de *Götter Helden und Wieland* est un curieux document de la manière dont Gœthe, encore plein des idées du *Sturm und Drang*, se représente les mœurs et la vérité des caractères dans la tragédie grecque. Ses idées sur le drame sont d'ailleurs fort simples : il met d'un côté ceux qui savent rendre la nature et la vérité, c'est-à-dire les Tragiques grecs et Shakespeare, — et d'un autre côté ceux pour qui le drame n'est qu'un exercice d'école, réglé par un formalisme étroit et par des conventions arbitraires, c'est-à-dire les Français et leurs disciples, parmi lesquels se trouvent des Allemands « contaminés ». Wieland est de ces derniers. Son opéra d'*Alceste* est aux yeux de Gœthe une sorte de parodie à la française, et c'est pour cette parodie, et pour la manière dont il l'a défendue et fait valoir, que Gœthe le prend assez rudement à partie.

C'est depuis le séjour à Strasbourg et les relations avec Herder que Gœthe avait senti décliner peu à peu son admiration pour Wieland. Il avait été tout d'abord plein d'enthousiasme pour le traducteur de Shakespeare, qui lui apparaissait comme un « Winckelmann de la poésie ». En *Musarion*, il avait cru voir l'antiquité vivante et rajeunie, et le côté plastique du génie de Wieland l'avait émerveillé. Les *Dialogues de Diogène* l'avaient laissé, pour ainsi dire, confondu d'admiration : « il faut se borner à prononcer le nom de cet homme, — écrivait-il à Gottfried Hermann[1], — car représenter, juger son caractère et son humeur, n'est pas en notre pouvoir ». Il demande à Reich de faire connaître à son illustre ami « quelqu'un qui n'est pas de taille à pouvoir apprécier ses mérites, mais qui a du moins assez de cœur pour les vénérer ». Ces sentiments commencent à s'altérer lorsque Gœthe ne peut plus associer dans une même admiration Wieland et Shakespeare. Herder blâmait la traduction de Wieland[2], et les « Remarques sur Shakespeare » causaient un vrai scandale dans le groupe des amis de Gœthe. L'auteur de ce poème d'*Idris et Zénide*, que les poètes de Gœttingue devaient brûler solennellement pour fêter Klopstock, passait déjà pour le représentant des idées de Voltaire et de la frivolité française. Gœthe prend cependant un vif intérêt à la publication du *Mercure allemand* : il veut que Mme de la Roche conseille à Wieland de le faire paraître tous les mois, et, dans ses lettres du printemps de 1773, notamment dans celles à Kestner, il est souvent question du *Mercure*. Ce fut une déception lorsqu'il parut[3], du moins si nous en croyons Gœthe, dont l'admiration diminue dès lors sensiblement : déjà dans sa mascarade *Jahrmarktsfest zu Plundersweilen* l'homme qui montre la lanterne magique n'était autre que Wieland[4]; la farce *Götter Helden und Wieland* dut être achevée au mois de septembre 1773[5] : elle ne fut d'abord

1. Francfort, 6 fév. 1770.
2. Zurich, 1762-1766.
3. Lettre à Kestner du 15 sept. 1773.
4. Avril 1773.
5. Schönborn la connaissait avant le 12 oct. 1773, et Gœthe l'envoie le 31 oct.

connue que d'un cercle d'amis et ce furent des blessures d'amour-propre qui décidèrent Gœthe à la laisser publier par Lenz[1]. *Gœtz de Berlichingen* fut en effet assez défavorablement jugé dans le *Mercure* : la tante Fahlmer avait même cru bon de préparer Gœthe à la désagréable impression qui l'attendait[2]. A la vérité, l'article était suivi d'une note de Wieland qui déclarait que, « sur certains principes de l'art poétique et sur leur application », il était d'un tout autre avis que le critique de *Gœtz*, et que les reproches faits au drame ne lui paraissaient pas suffisamment fondés[3]; Gœthe jugea néanmoins que ce post-scriptum était insuffisant, et que Wieland eût mieux fait de ne pas publier l'article qu'il désapprouvait. Un nouveau jugement sur *Gœtz* contenu dans un autre cahier de 1773 dut causer à Gœthe une semblable irritation. L'auteur des *Nouvelles critiques du Parnasse allemand* trouvait dans la pièce des marques de la déplorable manie d'originalité, et regrettait que Gœthe « n'eût pas étudié davantage les livres de tournois et les chroniques, afin de donner à son drame l'agrément qu'offre pour les Français la *Partie de Chasse de Henri IV* »! La manière même dont ce critique avait tourné certains avis et certaines louanges était faite pour exaspérer de moins irritables que Gœthe : il lui conseillait d'imiter Lessing plutôt que Shakespeare, et rappelait à ce propos le travers des courtisans d'Alexandre qui croyaient bien faire en tenant le cou penché, comme le roi : il reconnaissait aussi que si les impressions des dernières scènes de *Gœtz* ne pouvaient être appelées fortes, elles n'étaient pas du moins « trop plates[4] ». — Enfin la brochure *Von deutscher*

à Fahlmer. Voir le très intéressant article de B. Seuffert : *Der junge Gœthe und Wieland. Zeitschr, f. d. Alterthum*, XXVI, 1882.

1. C'est au mois de février 1774 qu'il donne à Lenz l'autorisation d'imprimer; au mois de mars, la farce sort des presses de Kehl : elle est bientôt dans toutes les mains (voir les *Mémoires*, et, dans le 7e volume de l'*Edition du Jubilé*, l'introduction et les remarques d'Albert Köster). La farce eut quatre éditions en peu de mois, mais Gœthe ne devait l'introduire dans les œuvres complètes qu'en 1830.

2. Voir la lettre de Gœthe du 18 oct. 1773, *D. J. G.*, I, p. 387.

3. *T. M.*, 1773, III, 287.

4. *Ibid.*, IV, p. 257.

*Baukunst* avait été signalée comme un exemple de la mauvaise influence de Hamann, dont le « maniérisme », disait l'auteur de l'article, était si préjudiciable au style allemand; Gœthe avait, ajoutait-il, « cherché à briller par ces sortes d'enjolivements qu'on appelle, en architecture, des volutes[1] ». Dans un autre cahier du *Mercure* se trouvait une allusion assez défavorable au ton « sibyllin » du même ouvrage.

Telles sont les raisons qui décidèrent Gœthe à donner à l'impression cette farce improvisée, qu'il n'avait écrite que pour sa satisfaction personnelle, et, comme il le dit lui-même, « dans l'ivresse[2] », avec moins d'animosité que de mauvaise humeur contre Wieland : il déclarait en effet, en toute sincérité, après la revision par Wieland de l'article sur *Gœtz*, que son admiration pour *Musarion* restait entière, mais que l'*Alceste* lui paraissait toujours une méchante pièce. Ce qui l'avait d'ailleurs blessé dans ses convictions littéraires, dans sa dévotion pour les Grecs et pour Shakespeare, ce n'était pas seulement le livret d'opéra fourni par Wieland à Schweitzer, mais encore et surtout les lettres sur l'*Alceste*, ces « chiffons de papier » où Wieland faisait valoir les beautés de sa pièce, et représentait Euripide comme « un concurrent malheureux ».

Ce que Gœthe dit, en effet, de la complaisance de Wieland à vanter son opéra, n'a rien de vraiment exagéré. L'auteur de l'*Alceste* fait preuve, par moments, d'une incroyable naïveté, et Gœthe aurait pu tirer encore plus de parti qu'il n'a fait de certains passages des *Lettres*. Ce sont parfois simples propos de philistin. Au début de la farce, Euripide reproche à Mercure de s'associer à des gens qui n'ont pas une goutte[3] de sang grec dans les veines. On serait parfois tenté de trouver qu'il a raison. Wieland ne paraît guère avoir eu le sentiment des beautés de l'*Alceste* grecque. Il veut bien

1. *T. M.*, 1773, II, 207, IV, 273.

2. C'est tout d'un trait, et en vidant une bouteille de Bourgogne qu'il compose, nous dit-il, cette satire qu'il ne pensait montrer qu'à des amis (*W. u. D.*, III. Teil, XIII. Buch).

3. Le texte dit *Keine Ader*, *D. J. G.*, II, 385.

reconnaître que nous sommes « gâtés », et bien éloignés de la simplicité de la nature; qu'il a été forcé « d'embellir *Alceste* aux dépens de la nature et de la vérité »; que telle scène d'Euripide, par exemple celle des adieux d'Alceste à la maison de son époux, nous « dédommage » de ce que nous fait perdre une faute du poète grec; qu'il a laissé les chœurs, ne se sentant pas assez de souffle pour rivaliser avec Euripide; mais ces éloges sont le plus souvent atténués par quelque restriction, et l'impression en est complètement effacée par les critiques, souvent railleuses, dont les lettres sont remplies. Wieland se félicite d'éviter les amplifications d'école, ou de posséder l'art de la concision, qui vaut mieux que toute la belle rhétorique d'Euripide. Il est même tel passage où sa critique lui fait encore moins d'honneur que tout ce que Gœthe a pu relever contre lui. Je veux parler de la manière dont il parodie le dialogue lyrique qui s'engage entre Admète et le chœur après la cérémonie funèbre[1]. Il se moque de cet échange de gémissements éloquents et de « platitudes », et déclare ne pas comprendre « comment faisaient les Athéniens pour trouver beaux ces *Antistrophica* ». Il en donne d'ailleurs un échantillon, mais en traduisant de telle sorte que le texte paraisse aussi plat qu'il se peut[2]. Il analyse tout le passage dans le même esprit, et, après avoir rappelé, non sans ironie, les exclamations de douleur par lesquelles Admète répond, dans l'antistrophe, à chaque vers du chœur, il ajoute, comme dernier trait : « Admettez maintenant que la musique des Grecs n'ait été rien de mieux que ce que Meibom en fait, et représentez-vous alors l'impression que peuvent bien avoir produite cette strophe et cette antistrophe! » Ces réflexions d'un vrai Barbare sembleraient intolérables si elles n'étaient presque sauvées par un accent naïf et sincère : l'auteur ne craint pas de dire que « si la comparaison ne tourne pas toujours à l'avantage d'Euripide, on doit du moins lui épargner le

1. P. 232. Cf. Eur., *Alceste*, 860-934.

2. Par exemple : Δι' ὀδύνας ἔβας σάφ' οἶδα : *Der Schmerz überwältigt dich, wie ich sehe.* — Plus loin (V. 877) λυπρόν est rendu par : *ist freylich traurig!*

soupçon d'avoir voulu, par envie, diminuer les mérites du poète grec ». Gœthe ne lui a pas épargné ce grief d'envie[1] et ses attaques sont rudes : nous montrerons même, plus loin, que ses critiques ne sont pas toujours justes; mais si l'opéra d'*Alceste* valait mieux qu'il ne dit, *les Lettres sur l'Alceste* autorisaient ses représailles.

## II

Le plan suivi dans ces lettres — sans trop de rigueur, il est vrai, — est nettement indiqué par Wieland[2] : dans les trois premières il explique pour quelles raisons il s'est écarté de l'ordonnance générale de l'*Alceste* grecque; dans les deux dernières il est question des changements apportés dans les caractères et dans les sentiments des personnages. Tout en faisant un opéra, Wieland s'est proposé d'éviter les fautes qui sont communes et tolérées dans ces sortes d'ouvrages, et même dans la tragédie française. Il n'a pas voulu, nous dit-il, d'une confidente, pour remplacer la servante de la pièce grecque : ce rôle est tenu par une sœur d'Alceste, Parthénia, personnage de son invention. Ce personnage pouvait être rattaché à l'action par un autre lien que son affection pour Alceste : Wieland avait eu d'abord l'idée d'introduire un amour épisodique entre Hercule et Parthénia, mais il n'a pas voulu rabaisser le sauveur d'Alceste aux proportions d'un héros d'opéra, ni faire de la sœur de son héroïne un froid personnage. Gœthe ne fait pourtant pas grâce à Parthénia qu'il appelle « un ennuyeux échantillon »; il estime aussi très médiocrement un mérite dont Wieland se montre très fier, et qui consiste « à conduire une pièce, à l'arrondir de telle sorte qu'elle soit présentable » : ce talent se réduit, selon Gœthe, à savoir mutiler la nature pour l'accommoder à certaines conventions.

Si nous entrons dans le détail des nouveautés dramatiques

1. *Uns zu necken u. zu neidschen. D. J. G.*, II, p. 385.
2. P. 62.

dont Wieland se prévaut, nous voyons tout d'abord qu'il se félicite de n'avoir pas fait du dévouement d'Alceste un événement connu de la Thessalie tout entière, et que n'ignore pas Hercule lui-même[1], qui revient de lointains pays. Euripide nous prive, dit-il, de la scène très émouvante où Alceste, que l'attente de l'oracle tient d'abord suspendue entre la crainte et l'espoir, prend la sublime résolution du sacrifice. Pour obtenir cette scène, Wieland a dù beaucoup s'écarter de la pièce grecque, mais il déclare que, « sans elle, il n'aurait pas voulu composer d'*Alceste* » ; il trouve que son exposition est ainsi singulièrement plus vivante que si quelque officieux personnage nous mettait au courant de ce qui se passe au palais d'Admète : dans cette scène entre Alceste et Parthénia rien n'est dit pour le spectateur ; notre héroïne ne laisse pas à sa sœur le temps de combattre sa décision pour donner au poète l'occasion de placer de belles sentences ; sa résolution est soudaine ; elle s'agenouille, et se voue aux dieux infernaux. Wieland énumère complaisamment les avantages de cette conception ; il en est deux qui ne sont pas, en effet, sans conséquence : les choses se passant de la sorte, on évite qu'Admète consente au sacrifice : ce sacrifice se fait à son insu, et ce qui peut sembler équivoque dans le caractère du personnage est très heureusement écarté. Cette répugnance à mettre en scène un Admète qui prétende nous intéresser à son deuil, quand son amour de la vie en est la seule cause, est l'occasion des plus vives attaques de Gœthe. Nous y reviendrons plus loin. Quoi qu'on doive penser de ces attaques, le plan de Wieland a du moins l'avantage de ne pas choquer le spectateur moderne, sans faire non plus trop de violence aux mœurs grecques[2], car son innovation consiste surtout à faire que la résolution d'Alceste soit prise à l'insu d'Admète. Elle nous vaut aussi une assez belle scène, dont il s'applaudit avec raison. Au début du II[e] acte, Admète sent la vie lui revenir : il ignore la cause de cette résurrection, car

1. Euripide, *Alceste*, 524.

2. On verra cependant plus loin ce que Gœthe regardait comme contraire à ces mœurs, dans la 3[e] scène de l'acte II.

il n'a pas encore appris le dévouement qui le sauve, et la joie qu'il éprouve à sentir se relâcher l'étreinte de la mort, il voudrait la partager avec Alceste. La situation est traitée avec beaucoup d'art et de pathétique; cette sorte d'hymne à la vie et à la lumière du soleil s'accorde bien d'ailleurs avec la manière de Wieland : le sujet se prêtait à cette sorte de lyrisme sensuel qui est le ton de presque toutes ses œuvres antiques.

Quelle est la part que prend Hercule à l'action et comment son intervention doit-elle être motivée? C'est encore un point sur lequel Wieland se sépare d'Euripide. Il s'agit moins, pour le moment, du caractère du sauveur d'Alceste — il en sera surtout question dans la V[e] lettre — que de son rôle. « Euripide, — observe Wieland, — fait reposer toute l'intrigue de sa pièce sur l'hospitalité d'Admète. » Lorsqu'il s'est conduit en personnage « mal élevé » et qu'un serviteur indigné lui a révélé la vérité, Hercule se lamente, arrache de sa tête sa couronne de myrte et court « tant qu'il peut » pour disputer Alceste à la mort. Wieland trouve que, « dans tout cela, le fils de Jupiter fait une bien médiocre figure », et que, jugé selon nos idées et nos mœurs, il nous semblerait méprisable. Jugement bien étrange? Hercule est-il méprisable pour la façon dont il se conduit dans le palais en deuil, et pour les propos qu'il tient au serviteur d'Admète? Mais il a été trompé par un langage à double entente, et la douleur qu'il en témoigne[1] suffit à l'excuser. Ce qui l'amoindrit surtout aux yeux de Wieland, c'est qu'il ne sauve Alceste que pour racheter ce que sa conduite avait de choquant. C'est là d'ailleurs une pure imagination, car on ne peut trouver rien de semblable dans la tragédie d'Euripide. Hercule y déclare qu'il veut s'acquitter d'une dette de reconnaissance et se montrer digne fils de Zeus[2] : voilà les raisons qui le décident à sauver Alceste, et ce n'est nullement un acte de contrition qu'il accomplit, Wieland voulait, par là, se faire valoir et

1. V. 829 et suiv.
2. V. 837-9, 842 : Ἀδμήτῳ θ'ὑπουργῆσαι χάριν.

montrer que, dans son opéra plus que dans la pièce grecque, Hercule « approchait de l'idéal du vrai héros ».

Wieland déclare que l'acte du retour d'Alceste lui a coûté plus de peine que les quatre autres ensemble. Ici encore, l'éloge de sa pièce est fait aux dépens du poète grec. La difficulté n'était pas, nous dit-il, de faire mieux qu'Euripide, et, pour le démontrer, il analyse l'*exodos* en façon de caricature. Rien ne lui paraît plus insipide que l'interminable discours par lequel Hercule prie Admète de lui garder, jusqu'à son retour de Thrace, la femme voilée qu'il a obtenue comme prix d'une récente victoire. On peut juger de la justice qu'il rend à Euripide par la manière dont ce discours est résumé : « Admète, dit-il, après une longue résistance et à bout de prétextes allègue enfin cette fine excuse : je n'ai pas assez de lits dans la maison; mes gens sont des gaillards près desquels une jolie fille ne serait guère en sûreté; je serais dans la nécessité de mettre la jeune dame dans mon propre lit conjugal, et si pareille chose arrivait je ne répondrais de rien ». L'ironie est trop pesante pour qu'il soit besoin de justifier Euripide, et de demander par exemple à Wieland où il a pris son dernier trait[1]. Ne cherchons donc pas s'il est vrai qu'un poète moderne « n'aurait pas grand succès avec un Admète qui parlerait de ce ton ». Demandons-nous plutôt si, dans sa manière de traiter cette « seconde action » de la pièce, Wieland montre cette délicatesse, cette supériorité dont il se flatte dans ses *Lettres* non moins que dans la farce de Gœthe. Il y avait, d'après lui, deux moyens de rendre Alceste à Admète; l'un était des plus simples et pouvait être d'un grand effet : Hercule ramenant Alceste au moment où, en proie au désespoir, Admète embrasse l'urne funéraire, et disant simplement : « Tiens, ami, la voici ». Le second moyen n'est pas aussi simple, et — de l'aveu même de Wieland — il fait un peu violence au caractère d'Hercule,

1. Tout ce discours (1037-1070) est, au contraire, d'une simplicité touchante : on peut s'étonner seulement qu'Admète en vienne un peu vite à la question : *Η τῆς θανούσης θάλαμον εἰσβήσας τρέφω? (1055); c'est peut-être un point faible, mais Wieland en abuse.

« mais il rachète ces défauts par de grandes beautés ». Hercule revient avec un air joyeux, ce qui ne laisse pas de troubler son hôte, mais toute la consolation qu'il apporte c'est d'exhorter Admète à un nouvel amour : Admète s'indigne, et quand Hercule insiste pour qu'il regarde du moins la « belle » qui doit remplacer Alceste, il se retire pour ne pas éclater. Ainsi sont amenées, d'abord une scène touchante entre les deux sœurs, puis une scène entre Hercule et Alceste où se trouve un discours qui est, pour Wieland, une des beautés essentielles de la pièce.

En résumé, le plan de l'*Alceste* allemande témoigne d'un très consciencieux effort pour tirer le plus de parti possible de la légende et pour développer des scènes contenues en germe dans la donnée de la pièce grecque, mais négligées par Euripide. Certains de ces essais ne sont pas sans effet dramatique; Gœthe les passe, assez injustement, sous silence : il laisse de côté ces questions de plan, qui sans doute lui paraissent d'un intérêt secondaire; il ne daigne pas chercher si c'est dans la conduite générale de la pièce que Wieland a trouvé ces « beautés » autour desquelles il mène si grand bruit. On a pu voir d'ailleurs que si Gœthe lui fait tort de quelques modifications assez heureuses, les prétentions de Wieland sont souvent mal justifiées, et sa critique d'Euripide faible ou injuste. Les considérations sur le retour d'Alceste, que nous venons de rappeler, le persuadent qu'il a su donner au personnage d'Hercule sa véritable grandeur; mais il est obligé de reconnaître que la comédie qu'il lui fait jouer n'est pas tout à fait digne de lui, et même on peut trouver qu'il n'est pas assez sévère pour la façon dont son dernier acte est machiné. Il est vrai que ces allées et venues de personnages, dont l'artifice est très apparent, lui servent à ménager certaines scènes dont il s'applaudit : telle est la scène, signalée plus haut, où sont décrits les sentiments d'Alceste rendue à la vie et se rappelant les joies ineffables de l'au-delà. Wieland admire beaucoup la « vérité psychologique » de cette scène, qui est pourtant bien pâle et qui ne produit assurément pas la puissante illusion qu'il se promet.

## III

C'est aux mœurs et aux caractères que Gœthe s'attache surtout dans sa critique de l'*Alceste* et des *Lettres*. Il se refuse à reconnaître Alceste et Admète dans ces « petites poupées maigres et blêmes » qui se donnent ces noms; l'Euripide de la farce trouve que tous les personnages de la pièce sont pareils, et que Wieland « les a mêlés et brouillés de manière à former une bouillie insipide ». Gœthe s'irrite, en effet, de voir la grandeur véritable d'Hercule et d'Admète sacrifiée à de prétendues concessions au goût moderne. Wieland trouvait intolérable que cet Admète qui s'abandonne au désespoir et qui prétend nous toucher par ses plaintes soit celui-là même qui a consenti au sacrifice d'Alceste, et qui a « tout donné » pour sauver sa vie. Au milieu de ses lamentations, dit-il, se trahit malgré lui sa joie d'exister, et l'on a presque le sentiment que ce qui l'afflige surtout, « c'est de ne plus avoir de femme qui puisse encore, au besoin, mourir pour lui ». Sans doute, au moment de la séparation, il lui dit les choses les plus tendres du monde, « mais croit-il que nous devions avoir meilleure opinion de lui parce qu'il dit à Alceste qu'il veut avoir sa statue, faite par un grand maître, coucher toutes les nuits cette statue à ses côtés, l'embrasser, l'appeler de son nom, s'imaginer enfin que c'est sa femme bien-aimée qu'il tient dans ses bras, — et autres balivernes de ce genre? — A chacune de ces phrases nous n'avons qu'une réponse à lui jeter à la face : « A qui la faute, si Alceste doit mourir?... Qui la remercie même si joliment d'avoir eu la générosité de faire pour lui *ce que ni son père ni sa mère n'avaient voulu faire pour leur enfant?* » La conclusion, c'est que les plaintes d'Admète chez Euripide nous touchent moins encore que les larmes de commande des pleureuses à gages. Aussi, nous l'avons vu, le premier soin de Wieland est d'alléger Admète de cette responsabilité qui le rend odieux : la décision d'Alceste ayant été prise à son insu, nous pouvons l'entendre gémir sans éprouver ce malaise dont on ne peut se défendre

en lisant la pièce d'Euripide. Ce n'était point, du reste, une innovation de Wieland. La même nécessité s'imposait, pour ainsi dire, à tout auteur moderne qui mettait cette légende à la scène. Dans l'*Alceste* de Quinault, Admète, blessé mortellement en arrachant sa jeune femme des mains de Lycomède, n'apprend le sacrifice qui le sauve qu'après qu'il est accompli; il en est de même dans la tragédie de Lagrange-Chancel[1] et d'après sa préface — aussi bien que d'après la vraisemblance — il paraît probable que Racine ne concevait pas autrement le sujet; Lagrange-Chancel s'inspire, en effet, « de ce qu'il a pu recueillir de ses idées[2] ». On sait que Racine trouvait la légende thessalienne très touchante et qu'il se proposa longtemps de la traiter. L'*Alceste* de Gluck[3] ne fut pas sans doute sans influence sur celle de Schweitzer et Wieland; telle scène signalée plus haut rappelle même d'assez près le livret de Calzabigi : l'un et l'autre opéra nous montre Admète renaissant à la vie et se demandant quel miracle « l'a ramené des portes du trépas ». Il ignore, en effet, que s'il conserve cette existence, qu'il consentirait à perdre « pour le dernier de ses sujets », c'est au dévouement de sa jeune femme qu'il le doit[4] : le librettiste rend ainsi plus frappant le coup de théâtre qui suit, et plus pathétique la lutte d'amour et de générosité entre les deux époux; mais, surtout, il sauve aux yeux du public son personnage d'Admète. Brumoy, dont Wieland connaît et cite le recueil, avait tenté de sauver d'une manière analogue l'Admète d'Euripide, et il l'avait fait, naturellement, avec plus de subtilité que de succès. Admète, dit-il, n'a pas été le maître d'empêcher le dévouement d'Alceste : « ... Étant sauvé par Apollon, qui

1. Voir notamment la scène 4 de l'acte IV. — *Œuvres de M. la Grange-Chancel* (1758), t. II.

2. Préface, p. 220.

3. Représentée à Vienne le 16 déc. 1767. Le succès en avait été éclatant, en dépit de quelques adversaires, comme on le voit par l'article de Sonnenfels (*Bericht über die Wien. Schaubühne*, Wien, 1768). Cf. A. Reissmann. *Chr. Wil. v. Gluck*, Berlin, 1882, p. 115 et suiv.

4. Alceste a pris sa résolution dès que l'oracle s'est révélé (1er acte). A l'insu d'Admète elle va se dévouer à la mort dans le bois consacré aux Divinités infernales (2e acte).

avait trompé les Parques, il ne lui était plus libre de mourir. De là vient qu'il est contraint de chercher une autre victime pour obéir au dieu dont le bon office lui devient funeste... Admète vit malgré lui : il le fait assez sentir... il n'a d'autre ressource que les pleurs. » Brumoy voit sans doute que certains vers d'Euripide protestent contre son explication [1], car il paraît bien qu'Admète « a sondé ses amis et ses proches » ; mais il triomphe de la difficulté en faisant observer qu'Apollon a dû dire devant Alceste et les parents d'Admète que celui-ci n'était plus libre de se donner pour victime, et qu'un autre devait prendre sa place; d'autre part Admète, présent à la déclaration d'Apollon, « était censé sonder par son silence » tous les membres de sa famille. Il faut donc regretter que le poète « n'ait pas développé plus au long tout ceci »; mais s'il l'a jugé superflu c'est que tous les détails de la légende étaient familiers au public athénien.

Gœthe reproche à Wieland d'avoir cru faire merveille en montrant un Admète qui fait peu de cas de la vie, qui voudrait mourir pour Alceste, comme celle-ci veut mourir pour lui, comme Hercule veut mourir pour tous les deux [2]. « Êtes-vous jamais morts? dit l'Admète de la farce,... vous parlez en généreux meurt-de-faim! » Et comme Wieland lui déclare que « les lâches seuls craignent la mort », « oui, la mort du héros, répond Admète, mais celle du père de famille? chacun la redoute, même le héros. C'est dans la nature. Croyez-vous donc que j'aurais ménagé ma vie s'il s'était agi d'arracher ma femme à des ennemis ou de défendre mes biens? » Ce langage reste inintelligible à Wieland, et dans une tirade d'un paganisme que Gœthe pouvait difficilement faire plus ironique et plus cru, Euripide explique comment il se fait que l'auteur allemand comprenne aussi peu les idées grecques. « Vous ne songez pas, dit-il, qu'il appartient à une secte qui prétend persuader à tous les hydropiques, à tous les phtisiques, à tous ceux qui sont mortellement atteints, qu'une fois morts ils auront le cœur plus plein, plus de force dans

1. V. 15-18.
2. P. 393.

l'esprit, plus de moelle dans les os. Voilà ce qu'il croit! » Aux gens de cette « secte », qui attachent peu de prix à la vie, Gœthe oppose l'Admète de la légende, puissant, riche, heureux, ami des dieux et des hommes, et qui ne pouvait souhaiter qu'une chose, c'est de vivre éternellement. Mais, pour mieux marquer la différence de la pièce allemande et du drame grec, Gœthe se sert d'un petit épisode qui lui permet de dire toute sa pensée, et même un peu davantage[1]. Alceste avise une jeune fille qui passe, et l'interroge : elle avait un amoureux qu'elle aimait de tout son cœur, un sort ennemi les a séparés et elle n'a pas eu la force de survivre. Son père et sa mère aussi s'aimaient profondément, mais si l'un des deux eût été en danger de mort, il eût accepté volontiers que l'autre donnât sa vie pour le sauver. D'après Gœthe, l'Alceste de Wieland ressemble à cette jeune fille, et celle d'Euripide à sa mère. Entendons par là que la première n'est qu'une créature faible et sentimentale, à qui la séparation rendrait la vie insupportable, et qui se sacrifie sans effort; l'autre sent au contraire tout le prix de cette vie qu'elle abandonne; elle remplit un devoir sévère et ne meurt pas sans regrets ni sans tristesse. Mais Gœthe va plus loin et veut marquer plus fortement encore ce qu'il y a de conforme à la vraie nature dans les sentiments de l'Alceste grecque. « La vôtre serait pour des enfants, dit Admète à Wieland; l'autre pour de braves gens qui ont enterré déjà une ou deux femmes. » On comprend que Wieland trouve ses interlocuteurs « grossiers et dépourvus de sens commun ». Gœthe ne se borne pas, en effet, à donner à ses raisonnements un air de défi, à faire déclarer notamment par Alceste elle-même que sa conduite eût été celle d'une comédienne si son mari l'avait aimée plus que la vie[2] : en poussant aussi loin qu'on l'a vu la rudesse de sentiments de ces personnages il pense leur

1. P. 395.

2. Gœthe allègue, à l'appui de ces paroles d'Alceste, un passage d'une élégie de Klopstock (*Daphnis et Daphné*) : *Daphnis ich sterbe zuletzt*. Seuffert montre fort bien que c'est à tort, car, dans ce passage, chacun des deux amants ne veut qu'épargner à l'autre la douleur de lui survivre.

donner plus de vie et plus de muscles. Il est à remarquer d'ailleurs que cette sorte de rudesse primitive ne se trouve nullement chez les personnages d'Euripide[1]. Ce que Gœthe dit des sentiments d'Admète est démenti par plus d'un passage de la pièce grecque. Seuffert l'a fait très justement observer. Sans doute Admète accepte le dévouement d'Alceste, mais on peut dire, en abusant de deux vers de Schiller, que le sacrifice lui montre un autre visage avant qu'il s'accomplisse, et une fois qu'il est consommé[2].

Il est à remarquer que la farce ne contient aucune allusion à la scène entre Admète et Phérès. C'eût été cependant pour Gœthe une nouvelle occasion d'opposer la fadeur de Wieland au réalisme d'Euripide. S'il s'en abstient, c'est sans doute parce que cette scène n'est que brièvement touchée dans la V[e] lettre, et moins vivement qu'on aurait pu l'attendre. Wieland se borne à dire qu'Euripide n'a garde de laisser passer une occasion de prêter de beaux discours à ses personnages; si le dessein du poète, ajoute-t-il, était de nous montrer que la douleur a fait d'Admète un forcené, il a fort bien réussi, mais il eût mieux fait de nous représenter ce désespoir « par des effets moins choquants ». Gœthe ne s'embarrasse donc pas d'un épisode que Wieland a d'ailleurs supprimé dans son opéra. La fin de la farce est remplie tout entière par le personnage d'Hercule, qui vient achever la déroute de Wieland.

« L'Hercule que j'ai représenté, dit Wieland[3], est celui de Prodicos, qui, par la grandeur de ses sentiments et de ses actions, se fraye le chemin de l'Olympe; l'Hercule d'Euripide est celui de la belle Omphale, toujours prêt à risquer la gloire de sa vie de héros pour le plaisir d'un moment; celui-ci n'est qu'un homme ordinaire, tandis que l'autre approche de la grandeur divine. » Au troisième acte de l'*Alceste* allemande,

1. Gœthe fait subir à ces héros d'Euripide une sorte de déformation dans le sens de la rudesse et de la sauvagerie. Leconte de Lisle déformera d'une manière analogue les drames d'Eschyle. Cf. J. Girard, *Eschyle sur la scène française*, *Revue des Deux Mondes*, 1[er] juin 1889.

2. Voir les passages cités par Seuffert : *Alcestè*, v. 273, 278, 386, 868 et 241-243 (chœur).

3. *T. M.*, I, III, p. 230-1.

le héros, en franchissant le seuil du palais d'Admète, adresse une prière à la Vertu, « pour laquelle il renonce à la mollesse du repos et au doux jeu de l'amour, dont il porte le nom sur son front, pour laquelle il fait tout et ose tout ». On voit que Wieland fait tous ses efforts pour donner au personnage la grandeur qui convient au fils de Zeus, et l'on pourrait s'étonner que Gœthe juge ce personnage amoindri : c'est que cette grandeur est toute morale, et que le « colosse » ne paraît pas suffisamment à son gré. Dès qu'Hercule se montre, dans la farce, Admète lui demande d'un ton fort naturel et sans nulle intention de le blesser, « si on l'a dérangé dans son sommeil d'ivresse » ; Wieland recule effrayé et déclare qu'il était loin de l'imaginer avec de telles proportions : il se représentait seulement un homme de belle mine et de grandeur moyenne. Après s'être amusé de son étonnement, Hercule s'égaie de cette devise : « Pour la vertu », que Wieland lui attribue[1] : « As-tu jamais vu la vertu? j'ai bien voyagé par le monde, et je n'ai jamais rencontré rien de semblable... La vertu! c'est un mot que je n'ai jamais entendu prononcer qu'ici-bas, par quelques nigauds qui n'en savaient rendre aucun compte ». Ce n'est pas que l'Hercule de Gœthe nie absolument la vertu : il n'en veut qu'à ce faux-semblant, à cette chimère absurde que les hommes ont forgée sous ce nom. La vraie vertu, d'après lui, vivait dans les demi-dieux et les héros, et, n'en déplaise aux bourgeois qui se signent quand ils entendent parler de ces temps où régnait la loi du plus fort, on voyait alors « de braves gens ». Wieland n'est pas moins scandalisé que ces bourgeois, car bien que Gœthe lui fasse malicieusement déclarer qu'il fait peu de cas de la vertu dans ses poèmes, l'Hercule de la farce l'effraie par ses tirades truculentes, qui ne laissent rien subsister des idées reçues. Les « braves gens » dont il est question sont, d'après

1. « Il ne suffisait pas que Wieland, dans son *Alceste*, fît descendre Hercule aux enfers « pour la vertu », et lui fît chanter une *Tugendcavatine*; en 1773, dans le cahier d'août du *Mercure*, il publie une cantate dramatique : *Die Wahl des Herkules*, dont la première représentation devait avoir lieu le jour anniversaire de la naissance de Charles-Auguste (3 septembre) et qui contenait un épilogue : *Die Tugend an den Durchlauchtigsten Herzog!* » (A. Köster, *o. l.*, p. 338).

ce fils de la nature, ceux qui partagent libéralement ce qu'ils possèdent, force, sève ou richesse. Si la plupart de ces « libéralités » sont tenues pour vices par les modernes, « c'est qu'ils se représentent le vice et la vertu comme deux extrêmes entre lesquels ils oscillent, au lieu de regarder leur état intermédiaire comme le positif et le meilleur, ainsi que le font encore paysans, valets et servantes ».

L'Hercule de Wieland est, nous l'avons vu, celui de Prodicos. Gœthe n'a pas assez de railleries pour cette conception qui lui semble altérer le caractère primitif du héros : il croit tenir la vraie signification de la légende, et plus le demi-dieu de sa farce se montre cynique et grossier, plus il pense le représenter dans sa véritable nature. On l'eût beaucoup étonné en lui disant que l'Hercule de Wieland était, plus que le sien, selon l'esprit de la légende, et que le personnage de sa farce, conçu d'après les idées de l'époque romaine, n'avait presque rien de commun avec le héros dorien. En effet si l'œuvre de Wieland est d'une morale un peu « plate », rien ne paraît plus étrange que les tirades de Gœthe sur la vertu, lorsqu'on songe que l'ἀρετή est, dans la légende primitive, ce qui distingue le héros et fait l'unité de sa vie. Dans l'étude qui précède son édition de l'*Héraklès*, Wilamowitz résume en une belle page l'exhortation que la vieille légende fait entendre à l'homme de race dorienne : « Tu es né bon, lui dit-elle, et tu peux le bien : tu n'as qu'à le vouloir. Ta propre force est ton appui : aucun homme, aucun dieu ne fera pour toi ce qu'il t'appartient de faire ; mais ta force suffit à te donner la victoire, si tu veux en faire usage. Tu veux vivre, agis : vivre c'est travailler, travailler sans relâche... Tu es de race divine, et tu dois contribuer à soutenir et à défendre le royaume de ton dieu... Seulement tu ne dois pas suivre les chemins larges et battus, comme la lâche multitude qui, née de la terre, ne peut s'en détacher : c'est par un étroit sentier qu'il te faut marcher, si tant est que tu sois un fils des dieux ; en avant ; et toujours en haut... Tu es né pour la force virile, l'honneur, l'ἀρετή ; tu dois la conquérir : on ne l'achète qu'au prix de la vie, mais quand on y met cet enjeu on gagne

la vie éternelle[1]. » Le mot de « vertu », avec toutes les idées modernes qu'il comprend, rend assurément mal cette ἀρετή que la légende propose pour mobile et pour but de l'action. En ce sens Gœthe critique avec raison l'Hercule de Wieland, mais son tort est de lui opposer, au nom de la vérité, une conception assez vulgaire du héros. Au travail qu'il accomplit sans relâche et qui consiste « à faire chaque jour tout ce qu'il peut faire, parce qu'il le peut et parce qu'il le doit », à cette sorte de mission religieuse qui fait sa grandeur parmi les hommes et les dieux, et qu'Euripide fait proclamer par Lyssa elle-même, lorsqu'elle pénètre à regret dans la demeure d'un héros qu'elle admire[2], il n'est fait aucune allusion dans la farce; ce n'était pourtant pas inutile, ne fût-ce que pour corriger ce que le personnage avait de trop grossier. Mais Gœthe ne fait en somme qu'une caricature, une sorte d'épouvantail dont il se divertit à effrayer les bourgeois. Il oublie, à ce jeu, comment un de ses plus chers poètes, Pindare, avait su donner à Héraklès sa véritable grandeur[3], et célébrer l'idéal dorien avec l'accent d'un prophète. Cependant si Gœthe est mal informé, et si sa critique est plus fougueuse que solide, son erreur ne doit pas nous surprendre. Les modernes n'ont retrouvé le véritable sens du mythe qu'à une époque assez récente. Ce sont les idées de l'époque impériale qui s'offraient d'abord à eux, et ce n'est que peu à peu qu'on est remonté jusqu'à la légende primitive; Wilamowitz constate avec raison que les hommes qui ont fait le plus pour le réveil de l'hellénisme n'ont pas compris le mythe d'Héraklès, et qu'on en doit la véritable intelligence à Ph. Buttmann et à O. Müller.

Les lettres sur l'*Alceste* témoignent d'une étude directe et même assez littérale du texte d'Euripide[4], mais Gœthe devait

1. *Héraklès*, 2e édit., vol. I, p. 41.
2. Euripide, *Heraklès*, v. 849-853.
3. *Isthm.*, III, 73 et suiv. *Ném.*, I, 95 et suiv. Voir la belle paraphrase rythmique que Wilamowitz donne de ces passages (*o. l.*, p. 88-89). — Le même critique observe (note 189) au sujet de la taille du héros qui, pour Gœthe, est colossale, et, selon Wieland, bien prise mais moyenne, que ces deux conceptions s'opposaient déjà dans l'antiquité.
4. Voir notamment 5e lettre, p. 229-230, et la note 1 de la p. 230.

avoir recours à des traductions. On s'est demandé de quel ouvrage il s'était servi pour lire la pièce grecque en vue de sa farce. Schœne a constaté que la traduction allemande de Seybold, qui parut précisément en 1774, n'avait pu être utilisée par Gœthe : on avait plus d'une raison de penser que la composition de la farce était antérieure à la publication de l'ouvrage de Seybold : les présomptions se trouvent confirmées par un détail auquel nous avons déjà fait allusion[1] : Thanatos est bien, chez Seybold, un personnage d'homme, tandis que Gœthe parle de la « Reine des morts », de la « Déesse de la mort ». On s'est demandé d'où venait l'erreur, et l'on a pensé que Gœthe s'était probablement servi de la traduction de Brumoy qui traduit (v. 25) ἱερῆ θανόντων par « la prêtresse des enfers » et (v. 843) ἄνακτα νεκρῶν par « l'orgueilleuse reine des ombres. » Mais Brumoy fait observer en note que « ce personnage est masculin dans le grec (θάνατος). » Il faudrait donc que Gœthe n'eût pas pris garde à cette observation. La traduction latine de Melanchthon doit être également écartée, ainsi que l'observe Schœne, puisque Charon y est substitué à Thanatos, mais le même critique fait remarquer que dans la traduction latine d'Æmilius Portus le dieu masculin est désigné par *Mors* au catalogue des personnages, et qu'au vers 843 ἄνακτα νεκρῶν est rendu par *mortuorum reginam*; « Ce doit être là, conclut-il avec raison, la source principale où Gœthe a puisé ce qu'il connaît de l'*Alceste* d'Euripide ». La farce ne renferme d'ailleurs que des imitations assez vagues de la pièce grecque, même dans les passages où Gœthe a l'air d'analyser ou de traduire[2].

1. Page 6.

2. La tirade où son Euripide fait une exposition abrégée de la pièce (*D. j. G.*, II, 392) peut passer pour une imitation très libre du début d'*Alceste* (discours d'Apollon précédant l'arrivée de Thanatos, v. 1-27); mais le détail ne fournit aucun rapprochement caractéristique. Les vers 22-23 sont pourtant rappelés dans un passage qui résume la suite du prologue et une partie de la Parodos (*Er entfernt sich wehmüthig, dass nicht die Gemeinschaft mit Todten seine Reinigkeit beflecke*, *D. j. G.*, II, 398). C'est dans ce passage que se trouvent le plus grand nombre de réminiscences : *Da tritt herein, schwarz gehüllt, das Schwert ihrer heimtückischen Macht in der Faust*, *die Königin der Todten* (ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν — v. 843 —), *die Geleiterin zum Orkus* (ὅς νιν εἰς Ἅιδου δόμους μέλλει

## IV

Des observations et des rapprochements qui précèdent, il ressort que Gœthe a relu la pièce d'Euripide moins pour pénétrer dans la pensée de l'auteur et dans les caractères des personnages que pour chercher des armes contre Wieland, à l'appui d'une opinion préconçue. Voici comment ripostait le *Mercure* (cahier de juin 1774) : « Nous recommandons cet opuscule à tous les amateurs de pasquinades, comme un chef-d'œuvre de persiflage, et de cet esprit fait de sophisme qui, de tous les points de vue possibles, a soin de choisir celui qui fait nécessairement voir l'objet de travers, pour s'égayer ensuite qu'il soit ainsi de travers ». La riposte était assez vive, sous une apparence modérée; on peut même la trouver injuste en ce qu'elle ne tient pas compte de la sincérité de Gœthe; mais le jugement qu'elle exprime rend bien une impression que fait éprouver par moments la lecture de la farce. C'est avec raison que Gœthe rabat certaines prétentions de Wieland, mais sa discussion, plus rude que franche, est gâtée par une perpétuelle équivoque. Le sacrifice d'Alceste

κατάξειν — v. 25-6 —)... *und schilt auf die gnädig verweilende Gottheit* (τί σὺ τῇδε πολεῖς — v. 29, — φρουρεῖς — v. 35 —), *droht schon der Alceste* (v. 47-49-53-73-74). Puis vient une paraphrase de la 2[e] antistrophe du 1[er] chœur : *ach dass Eskulap noch lebte, der Sohn Apollo* (Μόνος δ'ἄν, εἰ φῶς τόδ' ἦν ὄμμασιν δεδορκὼς Φοίβου παῖς, etc., v. 122-4) *der die Kräuter kannte und jeden Balsam* (on lit au Stasimon γ', v. 969-72 : ὅσα Φοῖβος 'Ασκληπιάδαις ἔδωκεν φάρμακα πολυπόνοις ἀντιτεμὼν βροτοῖσιν), *sie würde gerettet werden. Denn er erweckte die Todten, aber er ist erschlagen von Jupiters Blitz* (προλιποῦσ' ἦλθεν ἕδρας σκοτίους... πυρὸς κεραυνίου — v. 122-128 —); ce qui suit (*der nicht duldete... Rathschluss*) est ajouté par Gœthe, sans doute pour donner plus d'ampleur à la phrase. La fin de la tirade d'Euripide, coupée par une intervention d'Alceste, n'est qu'une très libre paraphrase qui ne contient guère, malgré certaines réminiscences, que le sens général des paroles d'Héraklès (v. 837 et suiv.); tel détail (*nun Herkules auftritt*) montre que Gœthe ne se pique pas de suivre la lettre de la tragédie. Les exclamations du héros (*Sie ist todt, todt...*) ne se trouvent pas dans le grec, mais un détail qui suit (*hast mit deinem verzehrenden Schwert abgeweihet ihre Haare*) est tiré d'un autre passage de l'*Alceste* (v. 74-76); la déclaration d'Héraklès (*Ich bin Jupiters Sohn...*, etc.) est une autre forme des vers 837-839 : Ὦ πολλὰ τλᾶσα... 'Αλκμήνη Διί. Les imitations sont plus précises dans la phrase finale : *An dem Grabe will ich dir auflauschen...*, qui est assez directement imitée des vers 843-849.

et le consentement d'Admète sont naturels aux yeux des Grecs : ils sont justifiés par la condition de la femme et par des raisons d'intérêt social; à ces raisons Gœthe fait une allusion très brève (*Sein Haus, sein Volk in Verzweiflung den guten trefflichen zu verlieren*, p. 392) : il s'étend davantage sur le prix que les Grecs attachent à la vie — ce qui est encore un bon argument —, mais il présente surtout la conduite d'Admète comme étant à la fois la plus naturelle et la plus conforme au sentiment universel. Il ne voit pas que ces scrupules de Wieland, qui lui paraissent absurdes, ne sont pas étrangers à Euripide. On a dit avec raison que, par son amour de la vie, Admète a quelque ressemblance avec les satyres. Le rapprochement est très juste, mais il faut, naturellement, prendre soin de ne pas l'exprimer sans nuances. C'est altérer déjà le sens de la pièce que de voir un certain effet comique « dans la contradiction entre le dévouement d'Alceste et la pitoyable conduite de l'homme qui en est l'indigne objet ». Remarquons, en effet, que ce féroce amour de la vie ne se manifeste d'une façon choquante que dans une seule scène où la brutalité d'Admète s'aggrave par l'effet de sa douleur; tout le reste de la tragédie nous montre plutôt une contradiction entre les sentiments d'Admète et son acceptation du sacrifice d'Alceste. Il ne faut pas entendre par là qu'Euripide « condamne inexorablement » ce personnage. C'est là l'opinion de Schœne qui, partant de cette idée que la pièce est une parodie de l'*Alceste* de Phrynichos, était amené à conclure que la parodie « se concentrait », pour ainsi dire, dans le personnage d'Admète. Outre que l'hypothèse elle-même ne peut être appuyée que de raisons purement spécieuses, cette conception du personnage d'Admète est tout à fait injustifiable.

Euripide ne « condamne » pas son Admète : il le sauve au contraire et le rend digne de pitié en lui prêtant des sentiments qui protestent, en quelque sorte, contre sa conduite. Cette protestation vient naturellement du poète plus que du véritable personnage : Euripide, en mettant à la scène la vieille légende, la juge et la critique en philosophe, selon son habitude. On peut dire que son Admète agit conformément aux

mœurs de cet âge primitif, tant exalté par Gœthe, et selon des idées sociales qui furent de tout temps celles de la Cité grecque, tandis qu'il sent avec la délicatesse d'un moderne. S'égayer comme d'une inconséquence du profond désespoir qu'il exprime, ou refuser de croire à sa sincérité, c'est méconnaître la vraie pensée du poète. Wieland est, à cet égard, dans l'erreur. Mais de son côté Gœthe ne prend pas garde que l'imputation de lâcheté dont il défend Admète contre Wieland se trouve déjà dans Euripide : elle est d'abord exprimée par Phérès, qui traite son fils de lâche en lui faisant honte de se laisser vaincre par une femme[1], ensuite par Admète lui-même qui, dans une scène avec le chœur, prévoit le langage qu'on ne manquera pas de tenir sur sa conduite[2] ; sans doute c'est la voix de ses ennemis qui l'accusera de lâcheté, mais ce n'est là qu'une fiction qui représente la conscience moderne et le jugement qu'elle porte sur l'action d'Admète. Que cette action ait été ainsi jugée antérieurement à Euripide, c'est ce dont nous n'avons aucun indice : ce que nous savons de l'*Alceste* de Phrynichos se réduit à peu près à rien, et le fragment d'une chanson à boire de Praxilla, où il est question d'Admète, ne condamne pas sa lâcheté — comme on l'a prétendu — mais oppose, ce semble, la conduite de sa femme à celle de ses parents[3]. Ainsi rien ne nous autorise à croire que la figure d'Admète eût déjà perdu quelque chose de sa grandeur héroïque. Ces observations ne modifient nullement d'ailleurs l'idée générale que l'on se fait aujourd'hui de la pièce, dont le caractère mixte nous a été expliqué par la didascalie du *Vaticanus*. L'ironie que l'on a signalée dans la manière dont le personnage de Thanatos est présenté, les traits d'Héraklès, qui sont dans la tradition des drames satyriques, les moments où la conduite et les sentiments d'Admète paraissent conséquents avec eux-mêmes, la scène charmante où Héraklès fait rentrer Alceste dans la demeure d'Admète,

1. *Alceste*, v. 696-7.
2. *Ibid.*, v. 955-9.
3. 'Αδμήτου λόγον, ὦ'ταῖρε, μαθὼν, τοὺς ἀγαθοὺς φίλει || τῶν δειλῶν δ'ἀπέχευ, γνοὺς ὅτι δειλῶν ὀλίγα χάρις.

tout cela nous fait comprendre le caractère particulier d'une pièce qui devait reposer le spectateur des violentes émotions de la tragédie proprement dite.

De ce caractère de l'*Alceste* Wieland a eu, par moments, une sorte d'intuition. Dans un passage de la V^e lettre [1] auquel nous avons déjà fait allusion, reprochant à Admète la manière égoïste dont s'exprime sa douleur : « Oui, dit-il, tout ce langage est *nature*, mais nature grossière, *à la Van Ostade*. Et n'allons pas en rejeter la faute sur les Grecs, non plus que sur la simplicité du siècle, comme l'a fait Brumoy. Eschyle et Sophocle étaient aussi des Grecs, et Euripide lui-même n'est-il pas, quand il le veut, un créateur presque aussi grand de figures idéales? » Bien que Wieland soit, dans cette lettre, fort injuste pour Euripide [2], les réserves qu'il fait sont tout à son honneur : il juge sainement l'*Alceste* et voit bien que, dans son ensemble, la pièce ne peut passer pour exprimer fidèlement l'idéal grec de grandeur héroïque et de vertu. Aussi s'explique-t-on sans peine le jugement de Lessing rapporté par Jacobi [3] : Gœthe, selon Lessing, avait montré dans cette farce « qu'il était beaucoup plus éloigné que Wieland de comprendre Euripide; ses idées étaient un pur non-sens, de vraies insanités; Wieland était impardonnable de ne pas l'avoir, dès lors, mis en lumière ». On a dit que ce jugement était au moins aggravé dans la forme par Jacobi, mais Seuffert fait observer avec raison qu'il est trop fondé pour qu'on ne le croie pas authentique. En effet rien n'eût été plus facile à Wieland que de riposter à Gœthe et de réfuter une critique d'impression si peu solide par des arguments que sa connaissance plus sérieuse de l'antiquité lui eût fournis en abondance. Pour nous qui, grâce à la didascalie publiée par Dindorf, comprenons mieux aujourd'hui le vrai caractère de la pièce grecque, Gœthe qui voit dans Admète le modèle accompli du héros grec, et qui prend l'Héraklès des drames

1. *O. l.*, p. 233.

2. C'est dans le passage qu'il critique que se trouvent les beaux vers : Μία γὰρ ψυχὴ τῆς ὑπεραλγεῖν || μέτριον ἄχθος.

3. Lettre à Heinse du 24 oct. 1780.

satyriques pour la vraie figure du fils de Zeus, semble un peu jouer le rôle de dupe. C'est qu'il était alors dans une fièvre d'enthousiasme pareille à celle de nos Romantiques : tout lui paraissait également admirable chez ceux qu'il proclamait ses maîtres : Shakespeare et les Grecs; ce qui choquait les idées classiques ou bourgeoises lui semblait, par cela même, l'expression géniale de la vérité. C'est l'état d'esprit des spectateurs de *Hernani* applaudissant avec fureur ce qu'ils entendaient bien ou mal. Le dessein de Gœthe en écrivant sa farce était, en somme, fort louable : il défendait un idéal qu'il croyait rabaissé par Wieland. « Je le turlupine un peu rudement, écrivait-il à Schönborn [1], sur cette sensiblerie moderne avec laquelle il représente les robustes géants des âges fabuleux. » Il s'exprimait dans le même sens, en 1824, lorsqu'il s'agissait de savoir si sa farce devait, ou non, figurer dans la nouvelle édition de ses œuvres : « Je tâtonnais encore, dit-il à Eckermann [2], et, obéissant à une impulsion inconsciente, je m'efforçais vers un but obscurément entrevu, mais j'avais le sentiment du vrai, une baguette divinatoire qui me révélait où se trouvait l'or. » Cette « vérité » vers laquelle se dirige Gœthe est, assurément, très *relative*. C'est au nom du sentiment grec qu'il attaque le drame et les *Lettres* de Wieland, mais nous savons combien ce sentiment varie, non pas seulement dans les générations successives, mais aussi chez Gœthe, aux diverses périodes, ou même aux divers moments de sa vie. « Gœthe, dit M. V. Basch, a pu se dire grec, et dans la période réaliste de sa jeunesse, et dans la période symboliste et allégorique de sa vieillesse, tout simplement parce que sa conception de l'hellénisme a varié avec les modifications de son propre idéal artistique. Grec a été pour lui tout ce qu'il admirait à tel moment de son évolution artistique, tout ce qu'il aspirait à réaliser dans ses propres œuvres [3]. » Cette conviction sincère peut nous faire oublier ce qu'il y a d'équivoque et d'insuffisant dans les

1. 1er juin 1774.
2. I, p. 92.
3. *La Poétique de Schiller*, p. 30, Alcan, 1902.

moyens employés. Gœthe se proposait mieux que d'attaquer le *Mercure*, ou de prouver à Wieland qu'il n'avait pas le don du théâtre [1]. Le passage des *Mémoires* relatif à la farce nous explique bien ce qu'elle contient de juste et de faux, et en est aussi la meilleure justification. Wieland avait accommodé ses personnages selon le goût moderne : c'était son droit, et Gœthe le reconnaît sans difficulté, mais il s'était vanté de la façon la plus choquante, et s'était attaqué aux Anciens. Cela valait des représailles, et l'on ne doit pas s'étonner de ne trouver dans la satire ni ménagements ni concessions. Gœthe n'était pas d'humeur a considérer si le sujet pouvait être traité par des modernes autrement que ne l'a fait Wieland, si celui-ci n'était pas en droit « de modifier une tradition poétique suivant son but et ses idées », et si les changements introduits n'étaient pas quelquefois heureux. La farce avait moins pour but de juger l'*Alceste* allemande que de punir Wieland de l'outrecuidance de ses *Lettres* : c'était comme un passe-temps d'étudiant dont il ne fallait pas exiger plus de logique et de sérieux que n'en promettait son sous-titre. Et cependant cette œuvre de fantaisie, écrite, pour ainsi dire, dans une fièvre de réalisme et de liberté, Gœthe a pu, non sans vraisemblance, la rattacher aux idées générales que devait lui donner plus tard l'étude approfondie des œuvres antiques, y retrouver l'intuition de la « saine nature », et de cette vérité « que les dieux et les héros grecs ont pour principe, non des qualités morales, mais un idéal de perfection physique ». En effet, malgré toutes les critiques qu'on peut adresser à cet opuscule, malgré les appréciations injustes ou erronées qu'il contient, malgré ses sophismes, ses défis au bon sens, il y faut reconnaître un sincère effort vers le vrai, et le sentiment d'une antiquité non point déformée par les idées modernes et réduite à notre mesure, mais directement sentie, dans sa vivante originalité.

1. Cf. Rosenkranz (*Gœthe und seine Werke*, 2e édit., p. 173) et H. Köpert (*Progr. Eisleben*, 1864), cités par Strehlke.

# II

# VERS L'ART ANTIQUISANT

## CHAPITRE I

### A WEIMAR. — CRISE ET RÉFORME MORALES

### I

Le 7 novembre 1775, Gœthe se rendait à l'invitation de Charles-Auguste et venait s'établir à Weimar. On sait quelle influence décisive devait avoir pour le développement de sa personnalité le séjour à cette cour que l'helléniste Villoison[1] a pu comparer sans trop de flatterie à celles des Ptolémées et des Médicis. L'antiquité classique y était l'objet d'un véritable culte, auquel présidait Wieland, appelé depuis 1772 par la Duchesse mère. Knebel, en octobre 1774, avait été choisi comme instructeur militaire du prince Constantin : c'est le désir de voir Wieland qui avait attiré à Weimar cet officier de la garde prússienne, de nature ardente et enthousiaste, et qui venait de quitter le service pour se consacrer tout entier à ses chers classiques. Tobler, ami de Lavater, était aussi du groupe des antiquisants; il traduisait ou adaptait des tragédies d'Eschyle; le *Mercure* publia notamment son *Prométhée délivré* en 1782, et Gœthe parle à Mme de Stein d'autres travaux de ce genre[2]. Herder, enfin, avait, en 1776, pris possession d'une charge de surintendant général, obtenue, malgré

1. Sur *L'helléniste d'Ansse de Villoison*, voir Ch. Joret, *Annales de la Société d'études provençales*, 1905, et *Revue des Études grecques*, tome XIX, nº 86.
2. Lettre du 17 mars 1782.

l'opposition du Consistoire, grâce à la fermeté de Charles-Auguste et à l'entremise obstinée de Gœthe. Ainsi se trouvait renoué, bien qu'à vrai dire il n'eut guère subi d'interruption, le commerce d'idées qui avait été pour Gœthe, à Strasbourg, d'une si féconde influence. On sait[1] comment Herder, dont les *Fragments* et les *Silves* contenaient en germe toute l'œuvre ultérieure, avait élargi la pensée du jeune poète que les influences de Leipzig, la vie confinée de Francfort, une crise de mysticisme et des études d'alchimie avaient tenu à l'écart du mouvement littéraire. Gœthe avait appris à subordonner la perfection de la forme à l'inspiration créatrice, l'esprit de la poésie primitive et populaire lui avait été révélé, enfin la méthode, et en quelque sorte, le regard historique de son jeune maître[2] lui avaient donné, de l'art en général, et particulièrement de l'œuvre dramatique une vue plus large et plus profonde. En nous servant de la Dissertation sur Shakespeare, dont plus d'un témoignage nous autorisait à faire un emploi anticipé, nous avons montré dans quel sens les longs entretiens de Strasbourg avaient agi sur la conception de *Gœtz*. Mais dans les conclusions qui résultaient pour Herder de la comparaison de Shakespeare et des Grecs, il y avait une partie négative dont nous avons maintenant à tenir compte. On a pu voir que Herder savait rendre pleine justice aux Grecs[3], et

1. Voir plus haut, p. 21 et suiv.
2. Herder avait cinq ans de plus que Gœthe.
3. C'est à dessein que nous marquons ici une légère restriction, car les jugements de Herder sur les Grecs varient avec les temps, ou, pour mieux dire, avec les points de vue. D'une façon générale, Herder, fait de graves réserves et critique assez durement l'esprit grec dans les ouvrages où domine le point de vue purement historique. On peut le voir, lorsqu'il étudie (1778) l'influence que la poésie a exercée sur les mœurs des peuples dans les temps anciens et modernes. M. V. Basch, qui marque nettement ces variations (*o. l.*, p. 26 et suiv.), cite notamment ce passage de cette étude : « Il y a dans cette poésie trop d'ostentation. Tout y devient trop souple et trop facile : la religion devint mythologie, l'histoire un tissu de contes, la politique de la rhétorique, et la philosophie de la sophistique. La véritable valeur s'évanouit de toutes les œuvres, et il ne reste plus que des jeux agréables, qu'une superficie bigarrée. » Tout autre est le jugement de Herder, dans les ouvrages où domine *le concept de l'humanité* (*Ideen zur Gesch. der Menschheit*, IIIe partie); de même, M. V. Basch extrait de *Némésis* un passage qui éclaire bien la communion d'idées de Herder avec Gœthe : « Sans doute, leur horizon n'est pas

trouvait même trop restrictives certaines appréciations de Lessing. Il n'en repoussait pas moins toute imitation du drame antique. Lessing, par une étrange suggestion née de sa répugnance pour la tragédie française, trouvait entre Shakespeare et les Anciens une intime conformité : notre tragédie pouvait se rapprocher du drame antique par un mécanisme tout extérieur : Shakespeare n'en était pas moins, d'après lui, plus proche de Sophocle que Corneille. Aussi jugeait-il, comme le montre son propre exemple, qu'un auteur moderne pouvait imiter Sophocle avec fruit. Rien n'est plus contraire aux idées de Herder : l'adoption par un peuple moderne d'une forme dramatique née dans un pays dont les croyances, les idées et les mœurs différaient profondément de celles d'un peuple germanique, lui apparaît comme un non-sens; l'esprit germain ne doit pas se laisser opprimer par la culture gréco-latine [1] : c'est à ses propres sources qu'il doit se retremper, c'est-à-dire à l'inspiration primitive et populaire. Le nom de classique est un terme « maudit » parce qu'il représente un esclavage : l'art doit être original et libre, et c'est la sève du pays qui donne sa force à la langue [2].

Il est donc naturel que *Dieux, Héros et Wieland* soit jugé par Herder une œuvre « robuste », tandis que le *Socrate* de Wieland « lui donne presque la nausée ». Ce qui lui plaît dans la farce de Gœthe, c'est, en quelque manière, un sens historique, c'est-à-dire ici une juste idée des personnages mythiques, c'est le souffle shakespearien, et enfin la verdeur

large, il dépasse peu cette vie, qui était pour eux le centre de leur existence. Mais, de ce centre, de quel pur regard ils savaient dominer le spectacle humain, avec quelle humanité sentir toutes les formes, avec quel art accompli incarner ces formes dans leur langue d'images et de mots. En cela nulle nation ne les a atteints, bien moins encore surpassés. Et ce serait une véritable perte pour l'humanité si leur philosophie et leurs symboles, leur poésie et leur langue disparaissaient de la terre, et surtout des yeux de la jeunesse. Je ne sais ce qui pourrait les remplacer. »

1. Herder, complétant les idées de Heinze (*Soliloquium*) avait, en effet, soulevé une véritable *Question du latin*. Cf. *Fragmente über die neuere deutsche Litteratur*. Ed. Suphan, Vol. I, p. 375 et suivantes.

2. « Notre langue, dit-il (*ibid*, p. 376), s'est formée et embellie, mais elle n'est pas ce sublime monument gothique qu'elle était au temps de Luther... et plus encore au temps des empereurs souabes ».

populaire de la langue. Aussi ne faut-il pas imputer à sa seule humeur contre Gœthe les jugements très réservés ou défavorables qu'il portera sur des essais antiquisants tels qu'*Iphigénie* ou *Tasso*[1]. Herder n'avait pas seulement des raisons de théorie pour détourner Gœthe de l'imitation des Anciens : il avait aussi des raisons d'expérience. Son voyage en France n'avait été pour lui qu'une occasion de s'affermir dans son dédain pour notre littérature et surtout pour notre théâtre, où l'on ne trouvait jamais, disait-il, que le peuple français, quelle que fût la nation mise en scène. Et sans doute cet échec peut être imputé à l'esprit de la nation[2], au régime politique, aux caractères de la langue; mais l'idée de Herder est que d'autres ne réussiraient guère mieux où nos classiques ont échoué, car ils sont allés contre une loi dont leur exemple a donné la confirmation la plus éclatante. Il est donc à penser que, dans les nouveaux entretiens de Weimar, Herder dut — pour reprendre une expression de Gœthe — montrer les Anciens « comme des montagnes bleues » qu'il ne fallait admirer que de loin. Il n'en donna pas moins à Gœthe une intelligence plus profonde des œuvres grecques, tant dans le domaine de la littérature que dans celui des arts plastiques. Et puisque l'influence de la sculpture antique devait s'exercer sur le théâtre même de Gœthe, il est juste de rappeler que, dans l'étude de cet art, notre poète fut à l'école de Herder. L'ouvrage sur la *Plastique* n'est imprimé par Breit-

1. Il est très froid à l'égard de *Tasso*, et il se refuse à voir dans *Iphigénie* une véritable *Schicksalsfabel* (Adrastea, *IVes Stück*) : rien n'est plus naturel, car ces drames sont étrangement éloignés de ses idées : s'il est possible de surprendre quelque insincérité dans ses critiques du théâtre de Gœthe, ce serait plutôt dans son éloge de la *Fille naturelle* qu'il affecte de tenir pour « ce que l'auteur a fait de mieux ». Il est difficile de croire que ce fût là sa véritable pensée : il ne loue ainsi la pièce de Gœthe que pour l'opposer à la *Fiancée de Messine* (cf. Haym, *Herder*, t. II, p. 767).

2. Certaines pages de ses *Remarques sur le théâtre français* nous donnent, par leur ton tranchant, par leur outrance dans la négation, l'impression d'un assez méchant libelle : «... La tragédie n'est pas faite pour des monarchies comme la France : on n'y a que l'apparence de l'amour, du sentiment, de la passion. La tragédie est encore moins faite pour la langue française, qui n'a qu'inversions, compliments ingénieux, jargon d'idées abstraites, philosophie sur la passion, mais non la passion. »

kopf qu'en mars 1778, mais l'auteur en a médité et mûri les idées maîtresses à Darmstadt, à Mannheim et à Strasbourg[1]. Selon Herder, le principe essentiel de la plastique, c'est que la vue « n'est que songe », et que dans le toucher seul est la vérité : un homme qui posséderait mille yeux sans avoir la main pour tâter resterait à jamais dans la caverne de Platon. Gœthe fit son profit de cette idée : une lettre écrite de Wetzlar nous le prouve[2] : « Saisir, empoigner, dit-il, voilà l'essence de toute maîtrise. Vous l'avez réclamé pour la sculpture, et je trouve qu'un artiste, tant que ses mains ne font pas un travail plastique, n'est rien. Chez vous tout est coup d'œil, me disiez-vous souvent : je le comprends maintenant, je ferme les yeux et je tâte. » Rien n'était plus fait pour frapper l'imagination de Gœthe que les conclusions de l'opuscule de Herder : « parti d'une exacte analyse, dit Haym, l'auteur arrive à une intuition synthétique de l'essence du beau, d'un point de vue empirique, à de larges concepts idéalistes; il croit pouvoir déclarer que les lois éternelles de la beauté humaine dans le domaine métaphysique et physique, moral et plastique, sont absolument les mêmes ». Ces théories, qui ne sont pas de vagues et fades conceptions de l'esprit, mais qui tirent leur sève des données de l'expérience, devaient plaire au jeune poète, épris d'un art robuste, et solidement appuyé sur la réalité.

On voudrait pouvoir suivre de près le travail intérieur qui produit le passage des idées de Strasbourg à l'art antiquisant. Mais les allusions, si nombreuses qu'elles soient, que contiennent le *Journal* et la *Correspondance*, ne fournissent, en somme, que des données assez vagues. Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'un changement brusque, mais d'une évolution dont l'origine est déjà lointaine. Le petit écrit sur l'*Architecture allemande* n'était nullement, dit avec raison Volbehr[3], un défi à l'adresse de Winckelmann; il suffit de se rappeler l'apostrophe aux braves Hellènes « à qui fut donnée la jouis-

1. Voir Haym., *o. l.*, t. II, p. 399.
2. Commencement de juillet 1792. Bernays, I, 307.
3. *Gœthe und die bildende Kunst*, p. 119.

sance de la parfaite beauté ». Gœthe parle d'eux avec une admiration presque enthousiaste, mais il s'en tient au point de vue « nationaliste ». S'il admire, avec l'abbé Laugier, « le superbe effet des colonnes », il trouve qu'elles n'ont point de rapport avec la nature et la destination de nos monuments. Mais il ne rompt pas avec les Anciens : il nomme toujours Œser comme son maître, et dans le temps même où il lit les *Fragments* de Herder[1], ses lettres abondent en citations grecques : les Grecs seraient, à l'entendre, « son unique étude ». C'est à Weimar, que d'admirateur il deviendra disciple, et plus d'un petit fait peut éclairer pour nous cette orientation nouvelle. Il fait venir de Leipzig des moulages antiques pour la collection ducale, il étudie le *Cours d'architecture* de Blondel et s'exerce à dessiner des colonnes; bientôt il prend un intérêt, tout à fait nouveau pour lui, à la représentation plastique du corps humain : le sculpteur Martin Klauer, appelé en 1774 de Rudolstadt à Weimar, exécute à sa demande la statue de Fritz von Stein, et ce fait n'est pas seulement intéressant parce qu'il marque un effort de Gœthe pour élargir ses idées sur la plastique (il avait jusqu'alors pour le modèle nu une assez étrange répugnance), mais ce changement est exactement contemporain de la conception d'*Iphigénie*. Un autre fait significatif est l'abandon du dessin de paysages que remplacent des études d'architecture. Mais l'adhésion de Gœthe au classicisme n'est nullement déterminée par des méditations sur l'art antique et moderne : la théorie esthétique n'y a, pour ainsi dire, point de part. C'est un changement essentiellement moral, où Gœthe a conscience d'aller du rêve à la réalité, du caprice à la vie pratique et réglée. Cette note de son journal : « Sentiment plus net de limitation, et, par là, de véritable extension », nous donne déjà (1er janvier 1778) la grande pensée morale de sa vie, celle dont le drame antiquisant lui semblera la forme la plus logique et la plus intimement appropriée. Il lui paraît alors que son subjectivisme effréné

1. Wetzlar, juillet 1772.

l'a fourvoyé « en le passionnant pour des ombres », qu'il a presque perdu la moitié de sa vie, qu'il est comme un homme qui sort de l'eau où il s'est laissé choir, « et qu'un soleil bienfaisant commence à sécher ». Il voudrait maintenant avoir une claire conscience des sentiments qu'il laissait jusque-là se déchaîner librement en lui, faire sa propre critique, discerner partout les raisons et les fins. On le voit bien par la manière dont s'exprime son admiration pour les Alpes dans le voyage en Suisse qu'il fait à la suite du Duc : « Ici l'on sent profondément, rien n'est capricieux, toujours des lois à l'action lente, des lois éternelles ». Mais, pour voir clairement en lui-même, il faut *qu'il se limite* dans ses rapports avec le monde aussi bien que dans ses sentiments intimes, et la libre expansion qu'il sacrifie à l'égalité d'âme avait une douceur qu'il ne doit presque plus connaître. C'est alors qu'il demande à Mme de Stein une intimité plus abandonnée, au Duc une confiance sans réserves : « Vous et le Duc, écrit-il à son amie, vous êtes au-dessus de moi comme le clou et le cordon qui soutiennent le tableau[1] ».

## II

La composition du drame d'*Egmont*, — qui ne peut être étudié longuement ici, — est en rapport étroit avec cette réforme intérieure et avec la nouvelle conception d'art qui en résulte. Gœthe met dans son héros ce qu'il sent en lui-même d'instinctif et d'irréfléchi : en dressant cette image préservatrice, il se soustrait à l'action du *démonique*, cette force mystérieuse qui, selon son idée, émane de certains hommes, pour agir étrangement sur l'animé et l'inanimé, mais qui peut aussi se tourner contre le sujet lui-même pour l'aveugler et le perdre. *Egmont* est, en quelque sorte, l'auto-da-fé de ces sourds instincts dont Gœthe sent le danger et qu'il dépouille. Cette tragédie est, par cela même, dans la

1. Cf. Volbehr, *o. l.*, p. 143.

marche du poète vers le classicisme, une étape plus importante que *Clavigo*, bien qu'on ait dit qu'à l'égard de la composition et de l'unité, le drame d'*Egmont* était « un pas en arrière[1] ». Il est, assurément, aussi éloigné que possible du système français. La différence la plus nette (et que *Tasso* nous montrera plus sensible encore) est dans l'indication de certains motifs qui semblent être des amorces, et qui restent sans effet sur l'action. La pièce a un étrange caractère d'inertie : les sentiments n'y semblent plus être des raisons d'agir : l'inclination de Marguerite de Parme pour Egmont, l'enthousiasme et la colère du peuple, l'admiration de Ferdinand pour la victime de son père, demeurent sans aucun effet. Les personnages ont leur caractère marqué et leur volonté précise, mais cette volonté est engourdie et comme nouée. Un dramatiste français, pour qui chaque personnage est un *ressort*, peut constater avec étonnement que le fait essentiel, l'obstination d'Egmont à rester à Bruxelles, n'est nullement mis en rapport avec son amour pour Claire, et que par cela même cet amour — si belle qu'en soit la peinture — reste un épisode indépendant; le même dramatiste sera peut-être même scandalisé de voir que très aisément (nous ne disons pas sans dommage) le personnage de Brackenbourg pourrait être éliminé de la pièce.

Et cependant la réforme intellectuelle et morale dont le Journal de 1778[2] nous donnait le témoignage, ne se marque

1. *Sic* Hettner, t. III, I, p. 207. En ce qui concerne *Clavigo*, voir les opinions intéressantes recueillies par J. W. Braun : *Gœthe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, t. I, p. 421.

Le critique du *Magazin der deutschen Critik* imagine les diverses exclamations des lecteurs : « Voilà donc enfin, dit l'un, une pièce pour le théâtre, quelque chose qui ne fourmille pas de fautes monstrueuses, où toutes les règles établies par les grands législateurs de France et d'Allemagne ne sont pas foulées aux pieds, comme dans le *Gœtz!* » On compare la pièce à *Emilia Galotti*, mais des fanatiques des règles déplorent la violation des unités de lieu et de temps, « fautes plus insupportables que dans *Gœtz*, car on voit ici que le poète ferait volontiers des pièces régulières, s'il le pouvait! »

2. Au témoignage de Gœthe, *Egmont* est commencé dans l'automne de 1776, mais la pièce n'avance guère pendant les deux premières années de Weimar : quelques morceaux en sont lus à la cour, et les gazettes dramatiques parlent d'une pièce manuscrite de Gœthe qu'on intitule, d'après la première scène :

pas seulement dans l'idée générale d'*Egmont*, mais dans sa composition même. Les faits historiques sont condensés de manière à nous donner l'impression d'une crise. Il suffit d'en rappeler ici quelques exemples : le soulèvement des Gueux et sa répression sont relégués à l'arrière-plan du drame ; l'intervalle entre l'insurrection des Briseurs d'images et la mort d'Egmont est réduit de deux ans à quelques jours; le comte de Horn, dont la personnalité pourrait paraître, en quelque sorte, un double de celle d'Egmont, est délibérément écarté de l'action : le dernier entretien d'Egmont avec Guillaume d'Orange n'a plus lieu près d'Anvers, mais à Bruxelles; l'abdication de la Régente précède l'arrestation d'Egmont, et les premières mesures que prend le duc d'Albe sont rendues, à dessein, plus vexatoires[1]. Cette façon de traiter la matière historique rappelle notre tragédie du XVII[e] siècle, et c'est par là que la pièce, dont la trame, nous l'avons dit, n'est pas toujours assez serrée et cohérente, a pourtant une puissante unité d'intérêt. Elle est aussi conduite avec un assez profond sentiment du tragique. Et sans doute l'aveuglement d'un Œdipe nous émeut de toute autre manière, parce que le personnage agit et lutte passionnément, mais l'insouciance même du héros de Gœthe produit une angoisse que chaque scène entretient et renouvelle. La catastrophe s'annonce sourdement, et nulle part, sauf peut-être dans les *Affinités*, Gœthe ne s'est mieux servi des préparations et des pressentiments. On a pu trouver une certaine analogie générale[2] entre la scène où le duc d'Albe à sa fenêtre voit entrer Egmont dans la cour du palais et celle des visions de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle : « Egmont! ton cheval te fit-il franchir ce seuil d'un pas si léger? Il ne recula pas d'effroi à l'odeur du sang ni devant le glaive nu du fantôme qui te reçoit à la porte? Descends. Bon, tu as un pied dans la tombe.

*Das Vogelschiessen vor Brüssel*. C'est en 1778 que Gœthe reprend son drame, et il l'achève provisoirement en 1782. Voir l'introduction de Franz Muncker dans la *Jubiläumsausgabe*, p. XXXIII.

1. Nous empruntons ces exemples à l'excellente analyse critique de F. Muncker, *o. l.*, p. XLVII et suivantes.

2. H. Weil, *Études sur le drame antique*, p. 38-9 (en note).

Maintenant deux! Oui, caresse ton cheval et, pour la dernière fois, donne de petits coups sur sa crinière pour le remercier de son vaillant service[1]... » « La description des mouvements d'Egmont, si simples en eux-mêmes — dit Weil — prend quelque chose de sinistre dans la bouche du duc d'Albe. Il décrit ce qu'il voit, il décrit aussi les visions qui se présentent à son esprit exalté dans un moment si décisif. Il est prophète, mais naturellement : il prévoit ce qu'il a résolu en lui-même d'accomplir. » Le rapprochement est d'autant plus heureux que ces pressentiments, ces préparations sourdes, si frappantes dans les drames d'Eschyle, sont, d'une façon constante, l'élément tragique d'*Egmont*. A l'enthousiasme du peuple se mêlent des appréhensions que Jetter exprime fortement, à sa manière : le cou d'Egmont lui fait l'impression « d'un vrai régal de bourreau[2] ». La régente craint pour ce noble « qui porte la tête haute comme si la main du Roi n'était pas sur lui ». La lettre d'Oliva, les conseils de Guillaume d'Orange nous font bien sentir qu'Egmont marche sur un sol miné, et après l'apogée de bonheur que marque la fin du troisième acte, les plates réflexions de Vansen nous semblent une prophétie véritable.

Gœthe s'est donc heureusement servi de ces moyens, employés de façon si frappante dans l'*Agamemnon* et dans les *Perses*, et qui rendent plus intense l'émotion des grandes surprises tragiques. Mais Egmont n'est qu' « une force qui va », et Gœthe ne le fait pas assez conscient de lui-même pour que sa destinée soit, à proprement parler, un drame. Il dit à Ferdinand, au cinquième acte : « L'homme croit conduire sa vie et se diriger lui-même, mais son être intime est irrésistiblement entraîné vers sa destinée[3] ». On voudrait justement qu'il eût tenté de se mesurer avec cette force qu'il dit irrésistible, mais nous savons quelles étaient les raisons personnelles de Gœthe pour ne pas faire son héros moins insouciant

1. Acte IV, scène II.
2. *Ein rechtes Fressen für einen Scharfrichter*. Acte II, scène I.
3. *Sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen* (Acte V, sc. IV).

et plus sage. Egmont s'oppose à Guillaume d'Orange comme seront opposés plus tard Tasso et Antonio, et cette analogie nous frappe d'autant plus que l'opposition des deux caractères, dans *Egmont*, prend déjà cette forme de la stichomythie sentencieuse qui va devenir un des procédés familiers du drame classique de Gœthe.

## CHAPITRE II

### LILA

Parmi les œuvres des premières années de Weimar qui nous permettent de suivre cette marche vers l'équilibre moral, dont *Egmont* est une étape, il nous faut rappeler ici l'opéra de *Lila*, commencé en 1776, représenté pour la première fois le 30 janvier 1777 pour l'anniversaire de la duchesse, remanié en 1778, et mis pour la troisième fois sur le métier en 1788. Le choix du sujet se rattache à une prédilection assez marquée de Gœthe pour le rôle de « médecin moral ». L'année même où fut jouée sa pièce, il fit halte, au cours de son voyage dans le Harz, à Wernigerode, chez le surintendant Plessing, dont le fils, candidat en théologie, se sentant devenir mélancolique et hypocondriaque lui avait écrit pour lui demander conseil et secours. Gœthe crut bon de ne pas se faire connaître, et de se donner pour un paysagiste de Gotha, bien informé de la vie et des habitudes de Weimar : tout en jouant ce personnage, il observait son malade et établissait son diagnostic[1]. Le remède qu'il conseilla au jeune Plessing fut, naturellement, celui dont il avait toujours usé lui-même : il l'engagea à se tourner résolument vers la réalité et vers l'action, lui parlant avec enthousiasme de ce que la nature révèle à qui veut l'observer et se donner à elle avec toutes les

1. *Beschränkte Selbstigkeit*. Cf. Möbius, *Das Pathologische bei Gœthe*, p. 45 et suivantes.

forces de son âme. Mais, hélas, le candidat Plessing n'en était point capable, et nous trouvons, à la réflexion, une pitoyable ironie dans ce conseil que l'homme le plus sain qui fut jamais donne à un malade, en lui disant simplement : « Faites comme moi ». Par l'observation de lui-même et de la nature, par l'action, par la création poétique, par le travail sous toutes ses formes, par la résistance énergique à toute influence jugée malsaine, par cette limitation qui ramasse et tend les forces morales de manière à leur donner, au dedans la plus claire conscience, au dehors le plus de puissance efficace, Gœthe s'était lui-même guéri dans ses moments de crise : il ne doutait pas que ces moyens fussent à la portée de tous. Aussi ne faut-il pas s'étonner que ses essais de psychiatrie n'aient pas eu plus de succès dans le cas du candidat Plessing que dans celui de cet autre déséquilibré, Lenz, son malheureux compagnon de Strasbourg.

En composant *Lila*, Gœthe pensait donner un exemple-type de cure morale. Il y avait entre le duc et la duchesse de Weimar une incompatibilité singulière : il eût été difficile d'associer deux caractères plus dissemblables : l'un, ardent, primesautier, passionné; l'autre, timide et mélancolique[1]. Gœthe se donna la tâche de les concilier, et — si étrange que puisse nous sembler le choix du sujet — c'est dans cette pensée qu'il s'inspira de l'*Hypocondriaque* de Rotrou. Dans la pièce française, Cloridan croit que sa maîtresse est morte, et tombe dans la démence : il se croit mort. On le guérit en se servant de sa folie même et en lui faisant voir de prétendus trépassés que la musique ressuscite. Remarquons que, dans la première forme de la pièce de Gœthe, ce n'est pas Lila, mais son mari, qui tombe en démence et dont on entreprend la cure; et l'on peut se demander, avec Pniower, s'il y eut là simple fidélité à l'original, ou raisons de convenance et de délicatesse[2]. Quoi qu'il en soit, le moyen de guérison demeure identique dans les diverses formes de l'opéra : Lila, s'imaginant que son mari est prisonnier d'esprits malfaisants, le docteur

1. Voir les *Remarques* de Pniower. *Jubil. Ausg.*, t. VIII, p. 327 et suivantes.
2. *O. l.*, p. 328-9.

Verazio veut « guérir l'imagination par l'imagination », et lu jouer, pour ainsi dire, l'histoire de ses fantaisies : on lui montrera des fées, des démons et des ogres, et finalement la fantaisie et la réalité se rencontreront : quand elle tiendra son mari dans ses bras avec la persuasion de l'avoir sauvé et reconquis, elle sera rendue à la vie réelle, et délivrée de ses chimères.

C'est là, dans la pensée de Gœthe, le côté sérieux de cette pièce, par moments si puérile. Lila est sauvée par l'action, et ce sont ses propres maximes que l'auteur prête à la fée Almaïde lorsqu'il lui fait dire à Lila : « Je ne puis t'accompagner, je ne puis t'aider. C'est en lui-même que l'homme trouve le secours le plus efficace. Il lui faut marcher pour trouver son bonheur, tendre les mains vers lui pour le saisir ; des dieux favorables peuvent guider et bénir, mais en vain l'homme indolent réclame un bonheur inconditionné : s'il l'obtient, c'est pour son châtiment[1] ». La pièce a donc, en somme, un caractère allégorique : ces démons ne sont autre chose que nos lubies et nos caprices, et Gœthe guérit son héroïne par les moyens qu'il a lui-même employés. C'est, en effet, pour les rapports de sa fable avec la réforme morale de Gœthe que *Lila* devait être mentionnée ici : il n'y faut guère chercher d'éléments antiques; on s'est étonné cependant que Lila « parle comme une Grecque[2] », et l'on n'en a pas vu la raison, qui est pourtant assez simple. Lila, pour retrouver les siens, se déclare prête à descendre au pays des ombres; elle croit entendre la « mélodie de la mort », se sent, par moments, enveloppée de ténèbres, perd le sentiment, et a l'impression de s'évanouir de ce monde[3]. Nous avons là, très vraisemblablement, des réminiscences de l'*Alceste* d'Euripide, que la situation amène de façon assez naturelle. La pièce grecque

1. Acte II.

2. Voir Reichel, *Grenzboten*, 1886, 38-40-43.

3. Acte II. *Sie verlässt mich nicht, die Melodie des Todes... Was ist das, das mir so oft in der Seele dämmert, als wenn ich nicht mehr wäre? Ich schwanke im Schatten, habe keinen Teil mehr an der Welt....*

*Ich schwinde verschwinde,*
*Empfinde und finde*
*Mich kaum....*

*Und sollt'ich zum stillen Flusse des Todes gelangen, ruhig trete ich in den Kahn.*

est encore très présente à la mémoire de Gœthe : il ne s'est écoulé que trois ans depuis *Dieux, Héros et Wieland*[1].

1. Signalons, en terminant ces observations sur *Lila*, un passage qui semble pouvoir servir de commentaire à la scène de l'évanouissement d'Oreste dans l'*Iphigénie* de Gœthe. Après la rechute de Lila, le mage dit à Almaïde (III, 1) : *Jede Natur die sich aus einem gesunkenen Zustande erheben will muss oft wieder nachlassen um sich von der neuen ungewohnten Anstrengung zu erholen.*

## CHAPITRE III

### LE TRIOMPHE DE LA SENSIBILITÉ ET LE MONODRAME DE PROSERPINE

Le *Triomphe de la Sensibilité*, que Gœthe faisait représenter comme pièce de circonstance l'année suivante à pareille date (30 janvier 1778), nous offre, au même point de vue, plus d'intérêt encore que *Lila*. Gœthe y parodie en effet la sentimentalité moderne, sans épargner son propre *Werther*; et, d'autre part, il y insère son monodrame de *Proserpine*, c'est-à-dire une sorte de fragment tragique, d'inspiration et de sujet grecs. On connaît la folie du prince Oronaro [1], le plus étrange des rêveurs à la lune, et son adoration pour cette « fiancée cousue », cette poupée qui reproduit les traits de la reine Mandandane et qui est rembourrée avec *Siegward*, *Le Bon Jeune Homme*, *la Nouvelle Héloïse* et *les Souffrances du jeune Werther*. Ces « sentimentalités », auxquelles Gœthe dit un ironique adieu, sont raillées avec beaucoup d'humour et de verve. La pièce n'est pas « grossière et folle autant qu'il se peut [2] », mais d'une saine gaîté, et très divertissante. Elle est probablement imitée, comme l'a montré Biedermann, du conte satirique *L'Amore delle tre melarance*, composé par Gozzi à la gloire de la farce italienne et pour ridiculiser Goldoni, Chiari et les adaptateurs de pièces régulières françaises. Mais si Gœthe a pu prendre certaines données au conte de Gozzi et se servir, à son exemple, d'enchanteurs et d'oracles, sa

1. Voir dans les *Remarques* de A. Köster (*Jubil. Ausg.*, t. VII, p. 374 et suiv.) ce que Lenz et son amour de tête pour Henriette de Waldner ont pu fournir à Gœthe pour cette « charge » d'Oronaro.

2. Lettre écrite de la Wartburg à Mme de Stein (septembre 1777).

« fantaisie dramatique », en tant que *palinodie*, n'en a pas moins un fond très personnel. Sous les railleries adressées aux modernes, la prédilection pour l'art classique s'annonce nettement : « C'est une admirable « invention de nos jours, dit Merkulo[1], qu'à chaque heure, à chaque moment de la journée on ait attribué des sentiments spéciaux. C'est en cela que les Anciens étaient de vrais sots ! on pouvait voir, dans leurs pièces, les scènes les plus solennelles, les plus terribles se passer au grand jour et en plein air. Nous, nous ne faisons rien avant onze heures ou minuit, et sans cercueils, sans cimetières, sans voiles noirs nous ne saurions exécuter rien qui vaille. » L'insertion même du monodrame de *Proserpine* ne va pas sans beaucoup d'ironie à l'adresse de ces dramolets à la mode « où le personnage joue seul, bien qu'il ne soit pas seul », car on lui adjoint des figurants de toute sorte, amoureux, suivantes, Naïades, Oréades, Hamadryades, maris, intendants. Ce sont là les fantaisies du goût moderne, mais Gœthe fait observer que ce monodrame est moins une invention récente qu'une résurrection d'un genre fort connu des Romains : il nous renvoie notamment à Suétone pour nous convaincre que Néron « ne jouait que des monodrames[2] ». Que des pièces lyriques de ce genre aient été très familières aux Anciens, c'est ce qu'on peut affirmer aujourd'hui avec plus de certitude encore que Gœthe : elles dérivaient sans doute, ainsi que les *Cantica* de la comédie romaine, de ces mimes lyriques, hilarodies et magodies, très répandus à l'époque Alexandrine[3]. L'*Alexandrian erotic fragment* (*Plainte d'une amante délaissée*), publié par Grenfell, est un très intéressant exemple de ces monodrames antiques[4] : on le tient avec raison pour une *hilarodie*, et nous savons par Athénée que ce genre de mime avait un caractère sérieux, et se rapprochait en

1. Acte III, *in fine*.

2. Acte II, *in fine*.

3. Voir, à ce sujet, notre article *Mime grec* dans le Dictionnaire de Daremberg-Saglio, 34ᵉ fasc., 1903.

4. Nous savons qu'un joueur d'instruments à cordes accompagnait l'hilarode, mais nous ignorons la part de la déclamation et du chant dans cet *Alex. erotic fragment* qui est écrit, selon les uns, en vers lyriques, selon d'autres en prose rythmique. Cf. H. Weil, *Études de litt. et de rythmique grecques*, p. 82 et suivantes.

quelque façon de la tragédie. C'est le cas de ces dramolets lyriques qui eurent tant de vogue en Allemagne au XVIII^e siècle.

On les rattache généralement au *Pygmalion* de J.-J. Rousseau. Cette scène de déclamation accompagnée de musique, écrite en 1762, représentée à Lyon en 1770 avec la partition de Coignet, imprimée à Vienne en 1771 et mise en musique par Schweizer, puis par Georges Benda [1], avait eu en Allemagne un très grand retentissement. Gœthe en avait admiré d'abord la vérité de sentiment et la sincérité d'expression [2] : il fit, plus tard, de très justes réserves sur le sujet lui-même : « Nous voyons-là, disait-il, un artiste qui a produit l'œuvre la plus parfaite, et qui pourtant ne se trouve pas satisfait d'avoir donné forme d'art à son idée, de l'avoir fait vivre d'une vie supérieure; non, il faut qu'il l'abaisse jusqu'à lui dans la vie terrestre, et l'œuvre suprême de l'esprit et de l'action, il veut la détruire par l'acte le plus vulgaire de sensualité [3] ». Il reconnaît néanmoins que ce petit ouvrage « a fait époque », et en effet le monodrame pathétique paraissait tout à fait propre à faire valoir de grandes actrices. Selon l'expression d'E. Schmidt [4], un vrai déluge de ces pièces couvrit l'Allemagne après le grand succès de l'*Ariane* de Brandès et de la *Médée* de Gotter. Brandès, pour donner à sa femme une occasion de déployer toute sa virtuosité, avait remanié la cantate de Gerstenberg, *Ariane à Naxos* : le modèle ne s'en trouvait guère embelli, mais le rôle offrait tous les effets souhaitables.

1. Voir A. Köster, *Das lyrische Drama im 18ten Jahrh.* (*Preussische Jahrbücher*, 1891, t. 68, p. 188-202). J.-J. Rousseau avait écrit lui-même pour sa scène lyrique un andante et un andantino; le texte de son monologue était divisé en 27 parties d'inégale longueur. Il voulait que le compositeur, par des entr'actes appropriés, préparât chaque fois le spectateur aux sentiments exprimés dans la suite. Schweizer suivit ses prescriptions, Benda n'en tint pas compte.

2. A Mme de la Roche, 19 janvier 1773.

3. Biedermann fait observer que le symbole qui est dans le sujet de *Proserpine* est tout à fait opposé à l'idée de *Pygmalion*. La convoitise des fruits de la terre fait perdre à une déesse ses droits à l'Olympe. Schiller, dans la 2^e strophe de l'*Idéal et la Vie*, fait une admirable interprétation de ce mythe. Mais Gœthe ne parle guère de ce sens symbolique, et on le trouvera difficilement dans ces vers : *Ach warum schafft Die erste Freude hier mir Qual?... Warum sind Früchte schön wenn sie verdammen?*

4. *Erich Schmidt*, *Charakteristiken*, II^e Reihe. Weidmann, 1901, p. 248 et suiv.

La *Médée* de Gotter fut pour Mme Hensel-Seyler un moyen de se faire valoir à son tour de même manière; dans cette scène lyrique, le sujet traditionnel est réduit pour un seul personnage, car la servante, les deux enfants, Jason et Créuse sont de simples comparses, et ne font entendre que de courts *épirrhèmes*; le monodrame a même son dénouement : Médée disparaît dans les airs, et Jason se tue.

Si le *Pygmalion* de Rousseau a été le premier modèle de toutes ces scènes lyriques où les héroïnes de la fable, Ariane, Médée, Thisbé, Cléopâtre, Sophonisbe, sont représentées à des moments tragiques, c'est en Allemagne que le genre du mélodrame s'est vraiment constitué. Sa loi primordiale était, naturellement, la variété des « couplets », mais il était inévitable que dans ces scènes qui naissaient de la mode plus que de l'inspiration des poètes, il s'établît une tradition de procédés, ou même d'expédients applicables à tous sujets : rappel du passé, visions de l'avenir, apostrophes aux vivants, aux morts, aux éléments; arrivées de messagers, intervention de personnages surnaturels (oréades, nymphes, esprits), passage de chasseurs ou de soldats, tonnerre, foudre, dieux de la machine [1]. Gœthe est bien éloigné, sans doute, d'employer ces sortes d'expédients : l'art de son monodrame se laisse pourtant un peu voir, et parmi ces différents couplets qui, souvent sont d'une très pure beauté, il en est qui nous touchent moins, parce qu'ils sont un peu trop attendus. Leur composition est très naturelle et habile [2] : Proserpine a devant elle les champs de la douleur ; de ce morne paysage, sa pensée va vers la délicieuse idylle de ses jeunes années, vers les bords de l'Alphée où elle jouait avec ses compagnes qui, maintenant, la cherchent en vain : des vers qui donnent l'impression d'une sombre chevauchée nous disent le rapt de la jeune fille et la fuite précipitée des « coursiers de l'Orkus [3] ». Proserpine est maintenant reine dans l'empire des ombres, mais elle souffre avec ses malheureux sujets : elle voudrait

1. Voir Köster, *article cité*, p. 192-3.

2. Les sources de Gœthe (cf. E. Schmidt, *o. l.*, p. 156) sont ici : Ovide (*Métam.*, V, 385 et suivants), Hygin, et peut-être le *Mythol. Lexikon* de Hederich.

3. *Weggerissen haben sie mich, Die raschen Pferde des Orkus.*

soulager leur peine, porter aux lèvres de Tantale l'onde fugitive, arrêter la roue d'Ixion, mettre fin au labeur épuisant des Danaïdes ; quant aux Justes, elle les laisse passer avec indifférence, parce que leur route n'est pas la sienne : « Dans vos bocages profonds, dans votre demeure murmurante, on n'entend pas, comme là haut, le frémissement de la vie, le suprême bonheur n'y flotte pas entre la douleur et la joie ». C'est lorsqu'elle a dit sa détresse et l'amour peu durable de Pluton, que Gœthe, de façon très habile, va peindre la douleur maternelle de Cérès : le morceau prend ainsi plus de relief qu'il n'en aurait eu précédemment, et il introduit le couplet contrasté qui représente le trône de l'Olympe, les souvenirs de la première enfance, l'espoir de la délivrance prochaine. Mais ici se place la péripétie : aussitôt que Proserpine a goûté la grenade, le paysage qui l'entoure lui paraît plus effrayant ; il lui semble que les rochers qui l'environnent deviennent une prison plus étroite, et que des orages grondent dans les abîmes ; elle croit entendre les Parques lui crier impitoyablement : « Tu es à nous ! ». La damnation est accomplie : Proserpine n'a plus que des impressions d'horreur, des paroles de haine et des imprécations.

On sait quelle avait été primitivement la destination de ce monodrame : E. Schmidt l'a nettement établi. Gluck ayant perdu sa nièce tendrement aimée, sa chère Nanette, avait supplié Gœthe d'écrire à la mémoire de la jeune fille un thrène dont lui-même composerait la musique. Gœthe consentit et se mit à traiter ce sujet de *Proserpine*, mais le travail fut interrompu, et assez longtemps pour qu'il fût impossible de conserver au poème sa destination première. C'est ainsi qu'il fut achevé pour Corona Schröter, et inséré dans le *Triomphe de la Sensibilité*. Quels que soient les défauts inhérents au genre même du monodrame, on ne peut assez déplorer que ce retard dans la composition de *Proserpine* ait empêché cette collaboration de Gluck et de Gœthe. On a pu juger, par l'analyse qui précède, du pathétique et de la variété du poème[1] : la pitié de Proserpine pour les damnés, la

1. « *Skala von Tönen* », dit Erich Schmidt.

douleur de Cérès, sont rendues avec un accent profond ; la péripétie tragique est tirée de la légende même, et l'artifice est, autant que possible, évité ; c'est ainsi que Proserpine *croit entendre* le chant des Parques : ce chœur qui la damne semble sortir de sa conscience même[1] ; il y a là une délicatesse d'art que ne connaissaient guère alors les auteurs de monodrames.

Pourtant, le fait même d'insérer cette scène lyrique dans une parodie a bien l'air d'une dérision, et l'on est allé jusqu'à dire que Gœthe s'était ainsi puni lui-même. C'est aller un peu loin. Il est plutôt à croire qu'après avoir composé son poème en s'y donnant tout entier, Gœthe n'a pu s'empêcher de le trouver un peu trop semblable à ces monodrames à la mode, souvent si faibles et artificiels ; il y a reconnu les procédés inhérents au genre même, et il a pensé que ces variations lyriques, où ne manquaient ni l'émotion ni les trouvailles heureuses, valaient d'être représentées, mais à la condition d'atténuer, avec de l'ironie, les dangers et les défants du genre[2]. Ce n'est pas que le drame lyrique lui parût condamnable en soi : il était loin d'avoir, à son égard, les préjugés de Tieck ou de Herder. Tieck raillait, en effet, ces explosions lyriques qui venaient, de manière étrange, assaillir un auditeur nullement préparé, ces combats de la musique et de la voix se gênant constamment l'une l'autre ; Herder demandait avec humeur aux héros de ces monodrames : « Pourquoi donc ne chantez-vous pas ?[3] » — Objection de principe qui, du reste, n'a pas grande valeur, si nous nous en rapportons au sentiment de Mozart lui-même, et à ce qu'il disait du *duodrama*, l'année même où fut jouée *Proserpine* : « Vous savez, dit-il, qu'on n'y chante pas : on déclame, et la musique est comme un récitatif obligé. De temps en temps, on parle aussi avec accompagnement de musique, ce qui fait toujours la plus magnifique impression[4]. »

1. *Und ihr weiten Reiche der Parzen (scheint) Mir zuzurufen : Du bist unser!*

2. Notons, en passant, ces vers un peu « Marinistes » sur les *flammes* de l'amour : *Musst du die Flammen der Hölle Durch deine Flammen vermehren?*

3. Voir E. Schmidt, *o. l.*, p. 164.

4. Cité par Romain Rolland : *Histoire de l'Opéra en Europe, avant Lully et Scarlatti*, p. 301, note. La lettre est du 12 novembre 1778.

On a pu voir, par ces courtes observations sur *Proserpine*, le genre d'intérêt qu'offre pour nous ce poème. Ces monodrames sont, selon le mot de Tieck, des « fragments de tragédie », le plus souvent de sujet grec : nous avons donc ici le premier essai dramatique de Gœthe dans le genre antiquisant. Dans quelle mesure s'est exercée l'influence du monodrame sur le théâtre allemand de la fin du XVIII^e siècle, c'est une question délicate, et qui mériterait une étude à part. Je ne pense pas qu'on retrouve cette influence dans la vision d'Oreste, au troisième acte de l'*Iphigénie* de Gœthe, mais on la signale à juste titre dans la scène finale d'*Egmont*, dans la première scène du troisième acte de *Marie-Stuart*, et surtout dans la scène d'introduction du quatrième acte de la *Pucelle d'Orléans*[1].

D'une autre manière, le monodrame exerce encore une action durable sur le théâtre allemand, en formant les acteurs à l'eurythmie, à la noblesse de la déclamation et du geste, sinon à cette « grâce attique » que Wieland admirait chez la grande interprète de *Proserpine*, Corona Schröter. Ce raccourci de tragédie lyrique antiquisante prélude ainsi aux efforts de Gœthe qui seront signalés plus loin ; elle aide à la formation d'une école classique d'acteurs[2].

1. Voir Köster, *o. l.*, p. 199.

2. Voir plus bas page 266. Nous n'avons à rappeler ici que pour mémoire une autre satire littéraire, *les Oiseaux*, composée trois ans plus tard, et qu'on rapproche quelquefois du *Triomphe de la Sensibilité*. C'est un pastiche modernisé de la pièce d'Aristophane, et Gœthe nous prévient lui-même que cette comédie imitée du grec n'est point grecque (à Merck, 3 juillet 1780). La première partie contient des parodies de quelque saveur ; on y voit, en particulier, comment *Hibou* (le grand critique) dispense *Perroquet* (le lecteur) de penser, et plume les oiseaux chanteurs (les poètes), ne faisant grâce qu'à ceux qui chantent mal. La fable est, dans ses grandes lignes, à peu près la même que celle de la pièce grecque. *Treufreund* (Gœthe lit sans doute Πιστθέταιρος, ou entend de même l'étrange composé Πεισθέταιρος) et *Hoffegut* sont, eux aussi, en quête d'une ville à leur convenance ; *Treufreund* apaise la colère des oiseaux et les engage à fonder entre ciel et terre un État dont la situation privilégiée doit mettre à leur discrétion les dieux et les hommes. La pièce de Gœthe, écrite pour le théâtre d'amateurs de Weimar, n'a guère d'intérêt pour notre étude qu'en ce qu'elle témoigne du souci d' « antiquiser ».

# CHAPITRE IV

## LE FRAGMENT D'ELPÉNOR[1]

### I

Les caractères que nous avons signalés dans les œuvres précédemment étudiées, dans *Egmont*, dans *Lila*, dans le *Triomphe de la Sensibilité*, se retrouvent, de façon plus frappante encore, dans le fragment d'*Elpénor*. Gœthe se plaisait, comme il le dit lui-même, à « enfermer des secrets » dans ses ouvrages, mais ces secrets sont presque toujours ceux de ses propres sentiments, et cela même nous est une indication précieuse lorsqu'il s'agit de restituer par conjecture le plan général d'une œuvre inachevée. Un des derniers critiques qui se soient essayés à la restitution d'*Elpénor*, Albert Köster[2], a très judicieusement montré le parti que l'on peut et doit tirer de ce que nous savons des sentiments et de la vie morale de Gœthe à l'époque où fut conçu ce drame ; il a rappelé avec à propos les tendres soins dont le poète entourait alors cet autre adolescent « riche d'espérances », le jeune Fritz von Stein. Mais ce qu'il importe surtout de ne pas perdre de vue,

1. Le chapitre qui va suivre diffère très sensiblement, et dans le détail et dans les lignes générales, de l'étude que nous avons publiée sur le même sujet dans les *Mélanges Weil* (A. Fontemoing, 1898). Cette étude ne répond plus à notre appréciation présente du fragment de Gœthe.

2. *Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litt.*, Bd. 101 (1898), p. 257 et suiv.

pour l'intelligence de notre fragment, c'est l'état moral de Gœthe, à qui Mme de Stein a déjà donné « le calme et l'égalité d'âme »[1]. A cette époque, où Gœthe est toujours la matière vivante de ses poèmes, *Elpénor* ne peut être qu'une confession de cette paix intime : l'intérêt qu'il prend à son drame est — il n'en faut pas douter — dans la représentation des influences apaisantes. Par cela même, et malgré le peu de ressemblance des sujets, *Elpénor* et *Iphigénie* sont des drames de même sens et de même inspiration. Aussi pouvons-nous écarter, comme étant en désaccord absolu avec les sentiments les plus profonds du poète, en cette année 1781, toute restitution du fragment qui suppose un dénouement tragique[2].

Un pareil dénouement est, d'ailleurs, peu conciliable avec la destination du drame. Commencé le 11 août 1781 — la date nous est donnée par le *Journal* du poète, et mené seulement jusqu'à la troisième scène, *Elpénor* fut abandonné, puis repris en février 1783 ; la pièce, dans la pensée de Gœthe, devait être représentée à l'occasion des relevailles de la duchesse Louise (9 mars), après la naissance du prince héritier (2 février). Montrer à la duchesse, en pareil occasion, le spectacle d'Antiope trébuchant sur le cadavre de son fils, dont elle a, bien qu'involontairement, causé la mort, c'eût été manquer d'à-propos, et même de tact. Le dénouement du drame devait plutôt nous montrer la joie et l'orgueil maternels, à l'aurore d'un règne glorieux, tel que celui qu'Athéna, dans l'*Ion* d'Euripide, vient prédire au fils de Créuse. Au reste, la conception de beauté pure et sereine qui, pour Gœthe, représentait l'idéal classique, ne s'accommodait guère de ces « grandes tueries ». D'où vient donc si l'on admet — comme il paraît nécessaire — un dénouement heureux, le titre de *Trauerspiel* que porte notre fragment? Le fait n'est pas sans importance. On nous dit bien, à la vérité, que même si, dès l'origine, Gœthe a conçu son drame comme *Trauerspiel*, il ne s'ensuit

1. Lettre du 29 décembre 1782. Köster fait justement observer que cette lettre se place, par sa date, entre le premier et le second travail d'*Elpénor*.
2. Cf. Ellinger, *Gœthe-Jahrbuch*, VI, 262-273.

pas que son héros doive mourir, et que le titre est suffisamment justifié si la pièce contient une « action tragique ». Le raisonnement n'est point inattaquable. On ne dira pas d'*Iphigénie en Tauride*, qui porte le titre de *Schauspiel*, qu'elle ne contient pas une « action tragique ». Et de même, pour *Elpénor*, si les éditions de 1806 (A), de 1816 (B) et de 1827 ($C^1$) portent le sous-titre de *Trauerspiel*, la copie de Vogel trouvée dans le *Nachlass* de Gœthe porte le sous-titre de *Schauspiel*. Cette copie, qui nous rend le drame dans sa forme primitive, est écrite en prose rythmique ; Herder, s'avisant qu'à l'aide de divisions et de retouches légères, il était facile de faire des vers de cette prose poétique, fit sur le manuscrit de Vogel quelques corrections à l'encre, et, par des traits verticaux tracés au crayon, indiqua une division en vers. Lorsque le fragment, dut être imprimé dans l'édition de 1806, Riemer engagea l'auteur à achever le travail commencé par Herder; Gœthe, qui ne s'intéressait plus à la pièce, abandonna ce soin à Riemer, puis il révisa le travail, dont il se déclara satisfait. On voit ainsi comment s'est transformée la première rédaction de Gœthe. La copie [1] de Vogel représentant la forme vraiment originale d'*Elpénor*, le sous-titre qu'elle porte se rattache à la conception primitive de la pièce. Pourquoi ce sous-titre a-t-il été changé? Ce changement peut être attribué à Riemer, mais on peut douter qu'il se soit fait à l'insu de Gœthe. Nous inclinons à penser que la nouvelle désignation a été donnée par le poète lui-même d'après l'impression, nécessairement un peu vague, qui se dégageait pour lui de cette matière dramatique, vingt-cinq ans après la conception première. L'ouvrage n'avait plus la destination très spéciale que nous avons rappelée plus haut, et Gœthe ne gardait plus le souvenir précis de l'état sentimental où il se trouvait en 1781. Il put juger alors que le libre développement du sujet devait en faire une « tragédie », plutôt qu'une « pièce » [2].

1. *Die ælteste, d. h., die rein Gœthische Gestalt.* B. Suphan, *Gœthe-Jahrb.*, t. XIII, p. 265.

2. Ces deux mots ne s'opposent guère en français, et n'offrent pas une différence aussi nette que les deux mots allemands. Le titre de « pièce » est

Pour rendre plus claires les observations qui vont suivre, il est utile de résumer les deux actes de notre fragment. La reine Antiope est veuve : son mari, frère de Lykus, et qui partageait avec lui la royauté d'un vaste pays, a péri, victime d'une embuscade. Peu auparavant, les deux reines avaient, presque en même temps, donné chacune le jour à un fils. Antiope se retirait chez sa mère, avec son enfant, quand son escorte a été attaquée dans un défilé : elle-même a été blessée, ainsi qu'une femme de sa suite, et son fils lui a été arraché par les agresseurs inconnus. Veuve et privée de son unique espérance, elle a vécu dans un deuil profond, chez sa mère. A la mort de celle-ci, elle est venue trouver Lykus, et s'est sentie attirée par un penchant irrésistible vers le jeune Elpénor, vivante image du fils qu'elle pleurait. Elle a supplié le roi de lui confier cet enfant, jusqu'au jour où l'âge l'appellerait aux tâches viriles, et, pour vaincre la résistance de cet homme ambitieux et cupide, elle a promis de donner au jeune homme tous les biens qu'elle tient de ses parents. Le drame de Gœthe s'ouvre au matin du jour où les messagers de Lykus, précédant le roi lui-même, viennent chercher Elpénor, qui doit se former maintenant dans la société des hommes : la fidèle Evadné donne des ordres aux jeunes servantes pour que la fête soit dignement célébrée. Bientôt paraît Antiope, et, au moment de se séparer de celui à qui elle s'est dévouée comme une mère, elle lui fait jurer de rechercher l'homme qui lui a ravi son enfant, et d'exercer la plus cruelle vengeance sur lui et sur sa race. Elpénor prête le serment et délivre Antiope « du lourd fardeau de la haine ». — Au deuxième acte, nous trouvons au premier plan le vieux courtisan Polymétis, qui précède son maître de quelques heures, et apporte les présents destinés à Elpénor : il a été, dit-il, l'instrument des forfaits de Lykus, et n'aurait qu'à révéler les crimes odieux dont celui-ci s'est rendu coupable envers Antiope pour déchaîner une furieuse discorde, à la faveur de laquelle il pourrait prendre une place

donné cependant, de nos jours, à des ouvrages assez voisins, pour le fond, du « drame » et de la tragédie.

prépondérante au palais. Le fragment s'arrête au moment où Polymétis se prépare à faire cette révélation.

## II

A ne considérer que les noms de Lykus et d'Antiope, on pourrait croire que Gœthe a voulu mettre à la scène une adaptation plus ou moins libre de la célèbre légende béotienne. A la vérité, la critique ne s'en était point avisée tout d'abord, tant les différences sont frappantes : elle cherchait ailleurs, non sans raison, les origines du drame de Gœthe. Zarncke crut devoir lui dessiller les yeux : dans une étude parue en 1880[1], il manifeste sa surprise à voir des philologues déclarer qu'*Elpénor* ne dérive pas d'une source antique : il faut pour cela, d'après lui, n'avoir pas feuilleté « l'index d'une mythologie grecque, un dictionnaire de mythologie, ou même un lexique latin ». Il nous renvoie donc à la légende mise à la scène par Euripide et par Pacuvius, et racontée par Hygin dans sa huitième fable. Pour donner plus de relief aux ressemblances qu'il constate, il en fait le dénombrement, et les réduit à sept points essentiels : les noms de Lykus et d'Antiope sont empruntés à la légende (ce dernier étant, ici et là, « le frère d'un homme qui tient de près à Antiope »); — Lykus tue le mari d'Antiope; — il s'empare de son enfant et le fait exposer, afin qu'il périsse; — cet enfant est sauvé et élevé chez des pâtres; — sa mère le reconnaît; — il veut la venger du mal que lui a fait Lykus; — enfin il règne à la place du tyran. Ces ressemblances sont nettement exposées, on le voit, et sembleraient devoir emporter l'assentiment : dans sa très intéressante dissertation, H. Morsch[2] fait honneur à Zarncke d'avoir le premier constaté ces emprunts; mais dans son étude sur l'*Antiope* d'Euripide, Welcker[3] avait déjà signalé (1839) « le remanie-

1. *Gœtheschriften*. Leipzig, E. Avenarius, 1897, p. 232-9.
2. *Gœthe und die griechischen Bühnendichter*, p. 18.
3. *Die griechischen Tragödien*, II, p. 828.

ment très étudié et très caractéristique de cette fable, entrepris par Gœthe dans son *Elpénor* ». En réalité, Welcker n'approfondissait pas une question qui n'était point de son sujet, et s'arrêtait à l'apparence, tandis que Zarncke, partant d'une idée préconçue, s'ingéniait à des rapprochements forcés. Dans la légende, comme dans le fragment, Lykus est le meurtrier du mari d'Antiope; mais, dans la première, il n'est que l'instrument de la vengeance de son frère, qui, désespéré, s'est donné la mort; dans la pièce de Gœthe, Lykus fait, par ambition, tuer son propre frère. En outre, il est inexact de dire que dans la légende béotienne Lykus s'empare des enfants d'Antiope et les fait exposer. Hygin parle d'un abandon[1] : Antiope, arrivée au mont Cithéron, donne le jour à deux fils qu'elle expose *d'elle-même*, c'est-à-dire qu'elle confie à la garde de Zeus, leur père, qui ne peut les abandonner. Ainsi, de ces deux rapprochements qui sont essentiels, puisqu'il s'agit du principe même de la fable, le premier aboutirait plutôt à un contraste, et le second vient d'une erreur manifeste. En outre, le rôle de Lykus, dans notre fragment, ne répond nullement à ce qu'en dit Zarncke, et les autres lignes du drame se retrouvent — on l'a montré — et d'une manière plus frappante, dans d'autres œuvres de théâtre familières à Gœthe. L'économie générale de l'*Antiope* d'Euripide, telle qu'elle nous est indiquée par les fragments, vient encore ébranler la thèse de Zarncke. Qu'on se rappelle les moments principaux de la tragédie grecque, l'arrivée d'Antiope au Cithéron et les supplications adressées à ses fils, qui la repoussent; la scène entre Antiope et Dircé et le supplice que cette femme passionnée va faire subir à sa captive; la scène de reconnaissance, le châtiment de Dircé et l'apparition d'Hermès : c'est ainsi qu'Euripide a développé dramatiquement le sujet que lui fournissait la légende, et l'œuvre de son génie a consisté surtout à motiver les actions et à créer les caractères. On voit qu'on ne saurait, sans parti-pris, faire dériver *Elpénor* de la même source : il fau-

1. *In Cithaerone parit geminos et relinquit.*

drait autrement supposer que Gœthe aurait, non pas seulement transformé, mais étrangement déformé la légende. Il l'aurait même rendue méconnaissable. Ne nous arrêtons donc pas à des ressemblances très lointaines ou à des coïncidences fortuites, puisque, pour l'essentiel, la légende et le drame allemand n'ont aucun rapport véritable[1].

J'écarterais aussi, comme superficiels et capables de nous induire en erreur, les rapprochements que l'on fait quelquefois entre le fragment de Gœthe et la légende des Pélopides. Le drame monstrueux dont Atrée et Thyeste sont les héros n'offre point de ressemblance avec le meurtre commis par Lykus sur son frère, et l'aventure de Plisthène pourrait être opposée, bien plus que comparée, à celle d'Elpénor. A la vérité, la situation du fils d'Antiope pouvait, à certain moment du drame, rappeler celle d'Oreste, — nous signalerons plus loin cette hypothèse assez vraisemblable, — mais si Gœthe a pu s'en aviser, c'est en avançant dans le développement de sa pièce : la légende argienne n'a point eu de part à la genèse d'*Elpénor*.

Parmi toutes les fables dramatiques que l'on a rapprochées de notre fragment, deux seulement semblent avoir contribué à sa conception : l'une est la fable de Mérope, plusieurs fois traitée avec succès par les auteurs du XVIII[e] siècle; l'autre est la pièce chinoise dont Voltaire avait déjà tiré *l'Orphelin de la Chine*. Que Gœthe ait pu s'inspirer de la première, nous ne songeons pas à nous en étonner : *Elpénor* se trouve ainsi, indirectement, puisé à une source antique; mais il peut nous paraître plus étrange qu'un essai de tragédie qui, dans la pensée de son auteur, devait être conforme aux modèles grecs, soit inspiré d'un théâtre qui offre si peu d'affinités avec celui d'Athènes. Voltaire nous dit bien que la pièce chinoise « est peut-être dans le goût des premiers essais d'Eschyle (?) » ; mais nous entendons du reste ce qu'il peut vouloir exprimer par là, lorsqu'il nous dit ailleurs que « l'action de la pièce

1. Il n'est pas superflu d'insister sur ce point, puisque, dans ses très utiles *Remarques*, O. Pniower (*édition du Jubilé*, t. XV, p. 342) mentionne et approuve l'opinion de Zarncke.

dure vingt-cinq ans, comme dans les farces monstrueuses de Shakespeare et de Lope de Vega, qu'on a nommé tragédies ». Quoi qu'il en soit de notre préjugé, le drame de Gœthe est très directement inspiré de cet *Orphelin de Tschao* qu'ont imité Métastase, Murphy et Voltaire : le fait a été signalé et établi par W. v. Biedermann[1] d'une manière définitive. Gœthe a certainement eu connaissance d'un ouvrage fort lu à Weimar de son temps, la *Description de la Chine* du P. du Halde, où se trouvait la pièce citée plus haut, traduite par le P. Prémare. Le sujet d'*Elpénor* offre avec celui du drame chinois des ressemblances frappantes, et l'on pourrait même prétendre que Voltaire, tout en conservant le titre et le motif original du modèle, l'a suivi de moins près que Gœthe : les motifs accessoires développés dans son *Orphelin*, thèmes traditionnels de notre théâtre tragique, — l'amour de Gengis-Khan pour Idamé, la lutte de générosité des deux époux et la clémence du Tartare, humanisé par ces héros de vertu, — donnent à sa pièce une physionomie très particulière, et très française, quoi qu'il en dise. Mais si sa tragédie, dans son développement, s'écarte peu à peu de la pièce chinoise, celle de Gœthe, au contraire, dont la donnée initiale est sensiblement différente, s'en rapproche de scène en scène. Le riche dignitaire qui veut exterminer la maison de Tschao tient l'emploi de traître, comme Lykus. A la vérité, nous ne retrouvons pas, dans la pièce allemande, ce personnage d'un si étrange et surnaturel dévouement, qui, pour sauver l'orphelin, n'hésite pas à lui substituer son fils, qu'on égorge sous ses yeux. Mais du moment où l'ennemi des Tschao, pour récompenser cet homme, l'installe dans sa maison avec l'enfant sauvé du massacre, qu'il adopte comme sien, la situation de l'orphelin est la même que celle d'Elpénor chez Lykus. Arrivés à l'âge d'homme, l'un et l'autre, instruits de la vérité, accompliront la même vengeance.

On voit que les deux tragédies ont des rapports très

1. *Gœthe-Forschungen*, Francfort, 1879, p. 94-124.

étroits. Gœthe, trouvant dans la donnée de la pièce chinoise d'intéressants motifs de développement, a entrepris de traiter le même sujet suivant les procédés de l'art classique, en faisant de l'action condensée un thème de conflits psychologiques, et le support des idées morales qui lui tenaient à cœur, ainsi qu'on l'a vu. L'imitation n'exclut pas cependant d'assez sensibles divergences. Lorsqu'on lit les deux actes que nous avons résumés plus haut, il paraît de toute évidence que Lykus est le meurtrier de son frère, que le fils d'Antiope a été enlevé sur son ordre, et qu'Elpénor n'est autre que ce fils. Dans quel dessein Gœthe charge-t-il Lykus d'un fratricide? — C'est d'abord, ce nous semble, pour des raisons de métier. Si Lykus n'avait pas régné jadis en même temps que son frère, qu'il a tué par ambition, il ne pourrait être qu'un usurpateur : il serait, par conséquent, plus difficile au poète d'expliquer le succès de ses crimes; ou, pour le motiver, il devrait faire de Lykus un protagoniste, ce qui n'était nullement son dessein. Car si Gœthe eût répugné à montrer un « méchant sans nécessité » et s'il faut pleinement approuver Köster, qui a très judicieusement « sauvé » ce personnage [1], il est néanmoins hors de doute qu'il ne devait pas figurer au premier plan. D'autre part, en chargeant de ces crimes passés la famille même d'Elpénor, Gœthe fait accomplir à son jeune héros non pas une vengeance, mais une purification, ce qui, nous l'avons vu, est d'un tout autre intérêt pour notre poète; enfin, grâce à ces données, ce n'est pas brusquement et par hasard qu'Antiope sera mise en présence de son fils. A l'effet d'une rencontre soudaine est substitué un pathétique plus profond : la révélation viendra justifier l'élan spontané de l'instinct maternel.

Ce que Gœthe voulait nous montrer dans son drame, c'est

1. *Article cité*, p. 271. Le meurtre du père d'Elpénor pouvait être justifié, d'après Köster, par l'ambition, par une haine entre frères, par un amour jaloux pour Antiope. Lorsque Lykus perd sa femme et son enfant, et se croit frappé par les dieux, il peut voir dans le rapt d'Elpénor un moyen de réparer son crime et de désarmer la vengeance divine. Ces dernières remarques ne valent, évidemment, que dans l'hypothèse où la substitution d'enfants a été faite par Lykus. Voir plus loin, pp. 139 et 142.

le cœur d'une mère dans ses douleurs, dans ses joies, et — le titre en fait foi — dans ses espérances. Sa pièce offre plus d'une analogie avec la fable dramatique de *Mérope*. Sur cette fable, Voltaire avait composé presque un chef-d'œuvre, et si le classicisme de Gœthe le rendait indulgent aux défauts mêmes de Voltaire, dont il devait traduire plus tard *Mahomet* et *Tancrède*, combien ne devait-il pas goûter dans *Mérope* la vivacité de l'action, le pathétique et l'habile gradation des effets! Il n'est pas besoin d'insister sur une comparaison qui a souvent été faite[1]. Observons seulement qu'il n'est presque pas un personnage d'*Elpénor* qui ne se retrouve dans la tragédie de Voltaire : Antiope, par sa situation et ses sentiments, rappelle Mérope; Lykus tient le rôle de Polyphonte, Elpénor celui d'Egisthe; Polymétis a, comme Érox, « servi tous les crimes de son maître », et les deux emplois seraient identiques si l'ancien complice de Lykus ne s'avisait de le trahir; enfin Évadné est la confidente de la reine, comme Isménie. La pièce de Voltaire, dont les feuilletons de Lessing (octobre 1767) avaient longuement traité, et dont plusieurs scènes demeuraient classiques, était évidemment familière à Gœthe, qui pouvait s'en inspirer directement : cependant le parallélisme que nous avons signalé plus haut s'applique naturellement aussi à la *Mérope* de Gotter, qui est une fidèle adaptation de celle de Voltaire. Morsch[2] constate des rapports de langue et de style qui montrent nettement l'influence de la tragédie de Gotter sur *Elpénor*; Seuffert, développant la comparaison des deux pièces, fait ressortir l'identité de sujet et de personnages, et montre que la correspondance se poursuit jusque dans le détail.

1. Voir notamment l'étude de G. Carel : *Voltaire und Gœthe als Dramatiker*. Berlin, 1889.

2. *Vierteljahreschrift für Litteraturgeschichte*, vol. IV, p. 111 et suiv.

## III

On a parlé de l'« énigme » d'*Elpénor*. Le mot garde encore aujourd'hui toute sa justesse. Nous manquons de données précises, et l'exposition ne nous impose aucune suite rigoureusement logique. On peut, en effet, compléter la pièce suivant deux méthodes (que l'on a, dans le cas particulier, combinées) : « du dedans » ou « du dehors ». La première consiste à retrouver dans l'exposition certains détails, d'importance secondaire en apparence, mais qui, dans la pensée de l'auteur, devaient préparer le développement de la pièce, le rendre vraisemblable ou possible; l'autre se guide sur des considérations extérieures ou générales : le dessein de l'auteur, les œuvres qu'il imite ou dont il s'inspire, le genre d'intérêt qu'il a pu prendre à sa matière dramatique. De ces deux procédés, le premier est, assurément, très légitime, mais il est aussi fort dangereux : on risque d'attribuer de lointaines conséquences à des détails de peu de portée. L'exemple d'*Elpénor* nous en donne plusieurs fois la preuve.

Dans la troisième scène du deuxième acte, Polymétis se demande « s'il doit tenir enchaîné dans ses abîmes le monstre qui peut déchirer Elpénor »; certains critiques ont pris cette phrase à la lettre : ils ont pensé que, par ce « monstre », Polymétis voulait désigner le vrai fils de Lykus, qui vit inconnu dans la montagne et qu'une révélation pourrait déchaîner contre le fils d'Antiope. C'est être dupe d'une métaphore. Le monstre, c'est le secret du courtisan, qui bouleverserait en effet le palais, car Antiope ne songerait qu'à la vengeance, tandis qu'Elpénor serait réduit au désespoir en apprenant le crime de son père. Le sens des deux vers cités plus haut ne laisse donc aucun doute, et nous nous garderons des hypothèses que l'on peut construire en les interprétant mal. Il sera permis de déchaîner le « monstre », et de faire éclater une guerre en mettant en scène le prétendu fils d'Antiope, réclamant la royauté; mais on ne se donnera pas

l'illusion que ce scénario se déduit logiquement du texte de Gœthe. Je m'accorde ici pleinement avec Schlœsser, qui, dans un intéressant article[1], a relevé cette erreur d'interprétation[2]. Il n'est pas moins hasardé de s'appuyer pour reconstruire la pièce sur certains vers que le poète a mis, sans doute sans arrière-pensée, dans la bouche d'Elpénor : celui-ci dit à Polymétis qu'il veut avoir un grand nombre de compagnons pour former deux camps et s'exercer à des jeux guerriers; cela ne nous invite nullement à conclure que cette « petite guerre » aura lieu dans la suite du drame, qu'Elpénor y pourra tuer involontairement le fils de Lykus, et qu'ainsi s'accomplira sans préméditation, et partant sans souillure, une partie du serment de vengeance. Non moins aventureuse enfin est une autre hypothèse fondée sur les dernières paroles que prononce Elpénor au moment où il s'élance au-devant des messagers chargés des présents de Lykus : « Je veux, dit-il, descendre le sentier escarpé pour aller à leur rencontre : toi, cher ami, suis la grande route, ou, si tu préfères, demeure ici[3] ». Kettner admet que le fougueux jeune homme roulera dans l'abîme, qu'il sera sauvé par le fils de Lykus et reviendra avec lui. C'est un ingénieux moyen d'amener sur la scène un personnage qui pourrait cependant, — à y regarder de plus près, — devenir embarrassant; mais, en réalité, ces vers sont sans grande portée et tiennent lieu de simple expédient : Polymétis doit rester en scène; aussi le poète fait-il passer son héros par un chemin où le vieillard ne peut le suivre. Le dernier vers dissimule à peine le procédé[4].

Reprenons maintenant l'action au point où elle s'arrête

1. *Studien zu Gœthes Elpenor. Euphorion*, II, p. 588-604.

2. Je m'écarte, en revanche, de l'interprétation donnée par le même critique à deux vers que prononce Polymétis dans son premier monologue (acte II, sc. I) : *Entdeck'ich's, bin ich ein doppelter Verräter, Entdeck'ich's nicht, so siegt der schändlichste Verrat.* « Il y a deux choses, dit-il, que Polymétis peut trahir, à savoir que Lykus a fait tuer son frère, et qu'il a fait enlever le fils d'Antiope ». Entendons plutôt « doublement traître », de l'homme qui prend part à une trahison et trahit ensuite ses complices.

3. Vers 992 et suivants.

4. Voir Schlœsser, *art. cité*.

dans le *Fragment*. Polymétis va révéler le double attentat de Lykus, mais il ignore un fait que tout lecteur tient pour évident, c'est qu'il y a eu subtitution d'enfants, et qu'Elpénor est le fils d'Antiope. Un vers, déjà cité, prouve nettement qu'il l'ignore : « Ne point parler, dit-il, c'est faire triompher la plus infâme trahison ». Ce triomphe, ce serait le fils de Lykus mis en possession de ce qui revenait aux victimes de son père. Le vers n'aurait aucun sens si Polymétis connaissait la substitution[1]. Le vieux courtisan pourra donc déchaîner les événements, mais non pas faire la révélation qui doit amener la scène de reconnaissance et précipiter le dénouement. Nous verrons plus loin à quel personnage ce rôle pouvait être départi. A qui Polymétis va-t-il s'adresser? Ce ne sera point — pour plus d'une raison — à Elpénor. Zarncke a fort bien vu que la révélation doit être faite à Antiope; mais comme cette hypothèse n'est pas sans soulever quelques difficultés, il admet, de la façon la plus étrange, qu'Antiope arrêtera Polymétis dès les premiers mots, et le renverra au prétendu fils de Lykus. L'ingénieux critique se réfère à la sixième scène du premier acte où Antiope se dit purifiée de la souillure que laissent après elles les Furies vengeresses[2]. L'argument est spécieux, mais c'est faire peu d'état de la passion. Comment supposer que cette femme, dont on a tué le mari et enlevé le fils, montrera semblable patience, au lieu de recueillir avidement le secret de son double deuil? Il faut renoncer à ce subterfuge, si expédient qu'il soit. Nous pouvons nous représenter ainsi la scène entre Polymétis et Antiope : « Lykus, dira le courtisan, est le meurtrier de ton mari, et c'est lui qui a fait enlever ton fils pour s'assurer la possession absolue du pouvoir. Ce fils vit peut-être encore. La crainte m'avait fait jusqu'ici garder le silence, mais aujourd'hui je veux délivrer ma conscience, en te faisant

1. Voir aussi les vers 767-8 :

*Es sendet mich mein Herr mit viel Geschenken*
*An seinen Sohn voraus.*

2. *Weggewaschen hab'ich von mir*
*Der Rachegöttinnen*
*Flecken hinterlassende Berührung*, v. 692-4.

tout connaître ». Cette révélation doit éveiller chez Antiope un double sentiment : d'abord l'espoir de retrouver ce fils qu'elle pleurait, puis le désir de la vengeance, précis, cette fois, et d'autant plus violent et implacable. Sa première pensée sera d'employer Polymétis à la recherche de son enfant : lui seul peut retrouver sa trace, et c'est à ce prix qu'elle lui pardonnera. Le chargera-t-elle aussi de révéler à Elpénor les crimes de son père? On ne saurait l'admettre, car elle ne peut — si violemment agitée qu'on la suppose — oublier le serment qu'elle a fait prêter. Il faut cependant qu'Elpénor soit instruit du premier crime de Lykus : il le sera donc d'une manière indirecte, Antiope pouvant, par exemple, laisser échapper son secret. Et l'on voit ici clairement pourquoi Gœthe laisse ignorer à Polymétis la substitution d'enfants. Le secret de la pièce se révèle ainsi *par degrés*. Du moment où Lykus est reconnu pour le meurtrier du mari d'Antiope, Elpénor croit avoir prononcé contre lui-même le serment de vengeance qu'il a prêté. Gœthe avait ici la matière d'une scène très pathétique : les angoisses d'Œdipe après son récit de la mort de Laïus peuvent nous en donner une idée. Le jeune homme, désespéré, ne doit voir à sa situation tragique aucune autre issue que la mort. C'est alors que se fera la seconde révélation, et qu'interviendra le personnage qui sait la substitution et peut seul mettre fin à la tragique méprise. Ce personnage est Évadné[1], qui n'aurait sans cela qu'un rôle de confidente et de conseillère[2]. A la vérité, nous manquons de preuves certaines (en est-il, sur ce point?) ; mais nous avons des présomptions et des indices : la mélancolie d'Évadné, l'expérience triste et désenchantée qu'elle semble avoir de la vie, son aversion pour Lykus, le silence qu'elle gardait à certaines questions de la reine, silence volontaire, obstiné, et conseillé par la pru-

1. Notre hypothèse est celle de G. Kettner (*Preuss. Jahrb.*, vol. LXVII, p. 149-172). Schlœsser nous semble l'avoir insuffisamment réfutée. C'est à ses objections qu'il est fait allusion plus bas.

2. Cf. vers 255 et suiv., et v. 267. Le conseil sera d'importance, il faut le reconnaître.

dence, ainsi qu'elle-même le laisse entendre. On demande pourquoi, connaissant le terrible secret, elle ne l'a pas plus tôt révélé : c'est que de ce secret dépendait l'existence de la mère et du fils ; le faire connaître, c'était, suivant les paroles de Polymétis, déchaîner un monstre capable de les déchirer ; on pouvait craindre de nouvelles cruautés de Lykus, et mieux valait qu'Antiope ignorât qu'Elpénor est son fils, si elle devait ignorer en même temps le fratricide : car il était difficile qu'elle apprît l'un sans soupçonner l'autre, les deux crimes de Lykus ayant eu la même fin. Aussi la fidèle servante ne parlera-t-elle qu'au jour où son silence, loin de sauvegarder la vie d'Elpénor, la mettrait, au contraire, en péril ; pour qu'il échappe aux effets de son serment, il devra nécessairement apprendre qu'il n'est pas fils de Lykus. Ceci ne peut donc donner lieu à aucune objection sérieuse. En ce qui regarde certaines paroles d'Évadné, tendant à faire croire qu'elle ignore la substitution d'enfants, il est facile de voir qu'elles sont dictées par les circonstances. Si elle parle d'Elpénor comme « proche parent » d'Antiope, c'est qu'en public elle ne peut s'exprimer autrement, et que ce détail explique aux jeunes suivantes l'affection maternelle que leur maîtresse a prodiguée dès l'abord à l'enfant. J'ai peine à croire *qu'en elle-même* Évadné donne pour raison aux sentiments d'Antiope ce fait qu'Elpénor est fils de Lykus ! Il est plus juste d'admettre qu'il y a dans l'expression de ses idées une sorte de *transposition*. La situation la contraint souvent d'exprimer sa pensée de manière à ne pas éveiller les soupçons. C'est ainsi, selon nous, que doit être interprété certain passage qui pourrait, autrement, nous donner quelques scrupules. « Si c'était son propre fils, dit-elle, comme le jour présent la récompenserait de ses soins maternels ! » Ne concluons pas de ces paroles qu'Évadné ignore comme les autres le secret de la substitution : c'est une réflexion qu'elle fait pour elle-même ; elle pense tout haut, mais sait qu'on l'écoute. Sa pensée pourrait donc se traduire : « *Si elle savait* qu'Elpénor est son fils, comme cette journée la paierait de ses peines ! »

## IV

J'ai montré par des exemples combien la restitution d'*Elpénor* est hasardeuse. La substitution d'enfants nous reste notamment très obscure. A-t-elle eu lieu sur l'ordre de Lykus ou à son insu? Dans le premier cas il faut admettre que le fils de Lykus est mort sans qu'Antiope ni même Polymétis en aient rien su, ce qui n'est pas fort vraisemblable [1]; dans le second cas, la substitution d'enfants est une entreprise bien audacieuse : quel est donc le personnage qui a pris sur lui de la faire? Il est bien difficile de choisir entre ces deux hypothèses. La première est, psychologiquement, plus intéressante, mais elle ne va pas sans difficultés; la seconde est bien romanesque. Qu'est-il donc advenu de ce fils de Lykus qui — nous le savons [2] — ne figurait pas dans la pièce? Son père, apprenant sa mort, se résignait-il ou tenait-il tête au parti d'Antiope [3]? L'une et l'autre hypothèse exigeaient des expédients de métier que Gœthe dut trouver rebutants.

C'est là, sans aucun doute, la raison pour laquelle le drame est demeuré à l'état de fragment. Ce qu'on a dit de l'influence exercée sur *Elpénor* par la liaison avec Mme de Stein ne manque assurément pas de vérité; Schiller, à qui Gœthe avait envoyé le fragment sans nommer l'auteur, trouvait que « si la pièce n'était pas d'une main de femme, le sentiment y était aussi féminin qu'il pouvait l'être chez un homme [4] ». Aussi, quand prit fin sa liaison avec Mme de Stein, le poète put se trouver, en quelque sorte, étranger à son œuvre; mais ce qui l'en éloigna surtout, ce furent les difficultés intrin-

1. C'est aussi le sentiment de Pniower, *o. l.*, p. 347.

2. La publication du manuscrit de 1783 a montré que le catalogue de personnages de 1806 — où ne figure pas le fils de Lykus — était complet. Sur le nombre *typique* de cinq personnages dans les drames classiques de Gœthe, voir A. Köster, *article cité*, p. 267.

3. C'est ainsi que dans *Mérope* un soulèvement populaire met Egisthe sur le trône.

4. *Correspondance*, vol. II, 479 (lettre du 25 juin 1798).

sèques, la résistance qu'il trouvait dans la matière elle-même. « D'ordinaire, écrit-il à Zelter, on éprouve une certaine aversion pour un ouvrage qu'on n'a pu mener à sa fin, comme pour une chose qui nous résiste et dont nous ne saurions nous rendre maître. » En effet, tandis que Gœthe ne peut s'intéresser qu'à un drame de la volonté, le développement de sa pièce l'attarde à des événements « extérieurs ». Et l'embarras n'est pas là seulement : ne doit-il pas se demander aussi si son héros n'est pas un peu trop jeune pour que les motifs psychologiques de son drame puissent avoir toute leur ampleur? On s'explique donc bien son « aversion » pour cet ouvrage. Le plan primitif lui ayant paru défectueux, il le remania de fond en comble[1], et finit par abandonner une pièce un peu factice, où il eût dû mettre moins de sentiment personnel et de génie que de métier. Schiller, dans la réponse qu'il fit à l'envoi d'*Elpénor*, dit que le fragment « rappelle une bonne école, bien que ce ne soit qu'un ouvrage de *dilettante* ». Plus d'un critique[2] se récrie, non sans raison, à ce mot de *dilettante*. La première partie de l'appréciation de Schiller est, en effet, plus juste. La « bonne école » est celle des poètes grecs, et chaque page en porte la marque. Tout, dans le ton et dans le style, est conforme à ce modèle de beauté antique dont *Iphigénie* sera l'expression parfaite : un dialogue tout semé de pensées morales que le poète excelle à condenser sous une forme précise et définitive; des récits qui, sans s'attarder, se déroulent cependant avec ampleur, et prêtent au détail le plus poétique relief; la vie donnée aux abstractions et aux choses inanimées; des chocs de mots familiers au style tragique; des épithètes composées à l'imitation du grec (adverbe et adjectif, ou substantif et participe) que le génie de la langue permet de former, et qui l'enrichissent de la façon la plus originale, — comme nos poètes du XVIe siècle rêvaient d'enrichir la leur; — d'admirables

1. Lettre à Knebel, du 3 mars 1783.
2. Notamment O. Pniower, dans ses *Remarques*, p. 348. Pour Victor Hehn (*Gœthe-Jahrb.*, VI, p. 207 et suiv.) notre fragment est une des plus belles œuvres de Gœthe et de la littérature allemande.

passages où la profondeur et la délicatesse du sentiment se revêtent de la forme la plus pure; puis, tranchant sur ces teintes douces et nuancées, les couleurs sombres qui peignent l'horreur du crime et la fureur de la vengeance, rappelant quelques passages des *Choéphores*; certains détails, enfin, conçus d'après les rites grecs eux-mêmes et devenant des motifs symboliques, comme la purification par laquelle Antiope se lave de la souillure que lui imprimaient les Érinnyes. Voilà ce que Gœthe devait, en effet, à de bons maîtres, mais ce n'était là que la forme extérieure du drame; la matière elle-même lui résistait, comme on l'a vu, et, d'autre part, ce qu'il pouvait y avoir en elle de plus attirant pour Gœthe, le tableau d'un affranchissement moral, d'une « purification » était le sujet même d'*Iphigénie*, dont la première rédaction est antérieure à *Elpénor*.

# DEUXIÈME PARTIE

## DRAMES ET THÉORIES CLASSIQUES

---

### I

# CHAPITRE I

## IPHIGÉNIE EN TAURIDE

### I

Au point où nous sommes maintenant arrivés dans l'étude des idées morales et esthétiques de Gœthe, *Iphigénie en Tauride* ne nous apporte aucune nouveauté, du moins dans sa conception fondamentale. C'est une œuvre de même inspiration que celles qui viennent d'être examinées, à cela près — et, pour l'histoire de la littérature, la différence n'est assurément pas négligeable — que les sentiments et les idées dont nous avons parlé ne sont plus exprimés dans une ébauche ni dans un simple fragment, mais dans une œuvre achevée, admirable en sa plénitude, et que des rédactions successives amèneront, pour ainsi dire, à la perfection. *Iphigénie*, sous sa première forme [1], est antérieure à *Elpénor*, et l'idée essentielle des deux pièces est à peu près identique. On peut appliquer également à l'une et à l'autre l'appréciation de Gervinus sur *Iphigénie* : « un symbole par lequel le poète, arrivé à la clarté sereine, chante son propre apaisement dans celui d'une famille de héros ». On sait, en effet, que si Gœthe choisit cette légende, c'est qu'il a été, lui aussi, ramené à la paix intérieure [2]; et l'on voit pareillement la raison qui lui fait

1. La « première prose » est composée du 14 février au 28 mars 1779.
2. Les passages des lettres qui se rapportent à cette influence de Mme de Stein

choisir la forme antiquisante : ce n'est pas seulement pour rendre au sujet son cadre originel : c'est parce que cette forme, éprouvée et saine, le préserve des dangers du goût moderne, parce que la mesure et l'équilibre, qui sont les caractères de cet art, sont seuls en harmonie avec les sentiments qu'il a déjà faits siens, ou qu'il veut plus pleinement s'approprier.

Mais si nous connaissons les idées et les sentiments d'où la pièce est née, les raisons plus prochaines du choix de Gœthe ne nous sont pas précisément connues. Le Journal des années 1776-1779 ne fait point mention des Tragiques grecs [1].

Si nous cherchons les traits communs entre l'*Iphigénie* de Gœthe et les pièces de même sujet dont il a pu s'inspirer, nous rencontrons d'abord ce plan du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride* tracé par Racine et publié par son fils en 1747. Voici les données qui peuvent nous intéresser : 1° Iphigénie, qui préside à des sacrifices humains, ne s'acquitte de cette charge qu'avec répugnance ; bien que son rôle se borne à « préparer » les victimes, sa joie est grande lorsque la fête de Diane peut se passer sans sacrifice. Dans la pièce de Gœthe, c'est la prêtresse qui a fait abolir la coutume barbare : aussi le poète admet-il (avec Euripide [2]) qu'Iphigénie ne préparait pas seulement les victimes, mais qu'elle les égorgeait de sa propre main [3]. Il en est de même chez Lagrange-Chancel : celui-ci suppose que la prêtresse a trouvé et ranimé Oreste, que la tempête avait jeté sur le rivage, et qu'elle se refuse à l'égorger après l'avoir rendu à la vie [4]. Chez Guimond de la Touche, Iphigénie doit aussi frapper les victimes, et c'est au nom de l'humanité qu'elle voudrait échapper à sa sanglante charge. — 2° Racine (suivi par

ont été recueillis et rapprochés par W. V. Biedermann, *Gœthe-Forschungen*, I (1879), p. 45 et suiv.

1. Nous savons, au contraire, par Riemer que Gœthe lit Eschyle au moment où il compose *Elpénor* (*Mittheilungen*, II, 624). Sur la « genèse » d'*Iphigénie*, cf. H. Morsch, *Vorgeschichte von Gœthes Iphigenie. Seufferts Vierteljahrsschr. für Literaturgesch.* IV, 1891, 112, et Martin Wohlrab, *Die Entstehung von Gœthes Iph. Neue Jahrb. für das Klass. Alt.* XIV, 1904, p. 135 et suiv.

2. Les vers 40-1 de la pièce grecque sont, en effet, tenus pour interpolés.

3. V. 549 : *O enthalte vom Blut meine Hände.*

4. I, 5.

G. de la Touche) emprunte à Euripide le songe d'Iphigénie, Gœthe s'en passe avec raison : il a senti que, chez les modernes, ce songe a nécessairement un caractère d'artifice, et ne fait que restreindre la psychologie des personnages. — 3° Le fils de Thoas a pour Iphigénie un amour qu'elle ne partage pas : le roi, d'ailleurs, refuse de laisser son fils épouser une esclave : quelle apparence, en effet, qu'une autre qu'une esclave ait été choisie par les Grecs pour être sacrifiée? Lagrange-Chancel, qui ne se montre pas avare de personnages, et qui fait paraître, à côté des quatre acteurs principaux, une princesse de Scythie, deux confidentes, deux ministres d'État et un capitaine des gardes, n'a pas emprunté au plan de Racine le personnage du fils de Thoas : c'est le roi lui-même qui est amoureux d'Iphigénie, et qui va l'épouser malgré ses résistances, lorsque commence l'action.

Des observations que nous venons de rattacher au plan de Racine, il ressort déjà que si les *Iphigénie* françaises ont fourni quelques thèmes[1] à Gœthe, ces thèmes ne pouvaient être, en quelque sorte, qu'une matière éparse d'imitation, attendu que toutes les données de son drame découlent logiquement et nécessairement de la manière dont il a conçu le caractère d'Iphigénie. Aucun de ses devanciers n'admet l'abolition des sacrifices : dans son drame, cette mesure d'humanité est un effet naturel de la douce influence de la prêtresse. De même, si son Thoas veut épouser Iphigénie, c'est qu'elle répand autour d'elle un amour bienfaisant et pur, et que sa présence donne le bonheur le plus certain, la paix de l'âme; cette démarche du roi barbare est donc, pour ainsi dire, symbolique : elle représente l'action d'un cœur pur sur une nature rude et sauvage. Remarquons d'ailleurs qu'elle n'est d'aucun effet sur l'action proprement dite, ou plutôt que

1. Le dialogue d'*Iphigénie*, I, 3 (notamment v. 490 et suiv.) est imité de Lagrange-Chancel (récit); pareillement le thème des fureurs d'Oreste (1253 : *Zerreisse diesen Busen*), et Thomyris semble prêter parfois sa philosophie à Thoas (v. 493 : *Es spricht kein Gott, es spricht dein eignes Herz* : On abuse souvent des divines sagesses). Parmi les traits fournis par Guimond de la Touche, on notera particulièrement — outre les observations faites plus loin — la nostalgie de la prêtresse, et une première indication de la guérison d'Oreste par Iphigénie.

son effet est purement moral : Thoas devra faire un plus grand effort sur lui-même pour laisser partir les Grecs ; il lui faudra refouler un sentiment bien plus fort que la colère. Racine et Lagrange-Chancel font aussi, soit de Thoas, soit de son fils, des amoureux d'Iphigénie, et nous voyons même, chez Racine, le jeune prince humanisé par l'amour : il a, comme Iphigénie, de l'horreur pour les sacrifices humains, et l'idée qu'il n'a sauvé deux Grecs que pour être sacrifiés, le désespère. Mais on sent bien que, pour Racine, l'essentiel n'était pas dans cette action d'une âme pure dont l'innocence sereine se communique à ceux qui l'approchent, par une sorte de miracle psychique. L'amour du fils de Thoas pour Iphigénie devait, dans la pensée du poète, avoir son effet sur l'action, et nous supposerions volontiers que le fils du roi barbare, en favorisant le départ des Grecs à la fin de la tragédie, nous eût donné comme une réplique, et, en un certain sens, une contre-partie de *Bérénice*. Quant au Thoas de Lagrange-Chancel, ses sentiments n'ont rien de commun avec cette profonde action morale : lorsqu'il parle de sa joie, au moment d'épouser « cette fière beauté », ces mots définissent bien ce qu'il éprouve : la beauté d'Iphigénie l'a frappé, et sa volonté a été accrue par la résistance. L'analogie de fait s'accompagne donc de grandes dissemblances[1].

La même remarque peut être faite au sujet des sentiments d'humanité qui, chez Guimond de la Touche, sont développés avec une certaine complaisance. Les coutumes barbares des Tauriens sont mises en contraste avec la loi de la nature, loi primordiale, immuable, universelle, dont la voix ne peut tromper, et qui veut qu'aucun être ne soit « né pour son tourment ». On voit que cette philosophie suffirait à dater la pièce : nous y retrouvons les idées de Frédéric II dans son *Épitre sur l'Humanité*[2]. Mais tout autre est la couleur que prennent chez Gœthe

1. Cependant les paroles d'Iphigénie, refusant d'épouser Thoas, « brûlant de revoir la Grèce », et de rendre la joie à son père, ont un rapport assez frappant avec les premières scènes de la pièce de Gœthe.

2. Voir la correspondance de Voltaire, nov. 1738, janvier 1739 (t. X, p. 96-8 et *passim*, édition Didot).

les mêmes idées ou les mêmes sentiments : leur expression tend, il est vrai, au général et à la maxime, mais ils ont un caractère plus individuel : il ne s'agit pas pour Iphigénie d'écouter et d'accomplir une loi universelle, mais de sauvegarder l'intégrité et la dignité de sa propre nature.

Si l'on compare dans la suite de son développement l'*Iphigénie* allemande aux deux pièces françaises, l'indépendance de Gœthe se montre de la façon la plus frappante. Et d'abord rien ne contraste plus avec la pure simplicité de sa pièce que les complications imaginées par Lagrange-Chancel. Sans parler des personnages et des intrigues accessoires de l'*Oreste et Pilade*, un trait, entre plusieurs, peut nous donner une idée de la méthode de l'auteur : Oreste se découvre à Iphigénie comme le meurtrier de Clytemnestre avant que sa sœur apprenne qu'Oreste lui-même est devant elle : Lagrange exploite naturellement ce quiproquo tragique dont sa morgue d'auteur-gentilhomme[1] dut tirer vanité. — La pièce de Guimond de la Touche, malgré le caractère un peu rude et négligé de la forme, a une tout autre valeur. Son deuxième acte offre quelque analogie avec celui de Gœthe, notamment dans la scène entre Oreste et Pylade, où Oreste déplore d'associer son ami à son infortune; de même dans la scène suivante, quand on ôte leurs chaînes aux captifs; après le récit du meurtre d'Agamemnon, l'Iphigénie de Gœthe cesse d'interroger Pylade, et lui dit, en se voilant : « Tu me reverras » : de même, chez G. de la Touche, Iphigénie ne pouvant plus se contraindre après avoir entendu le récit d'Oreste, fait éloigner les deux prisonniers; enfin si, dans la pièce française, la ruse de la purification est imaginée par la prêtresse elle-même, c'est en rougissant qu'elle a recours à ce mensonge : la honte qu'elle en éprouve est moins la crainte d'une souillure morale que le sentiment de sa dignité et de son rang; mais par ce trait et par d'autres semblables, G. de la Touche a fait de son Iphigénie une assez noble figure, tout à fait digne d'inspirer Gœthe[2].

1. Sa préface en est un curieux monument.

2. Au delà du 2e acte il n'y a guère de rapprochement à chercher. Ce sont,

Nous ne mentionnerons ici que brièvement les tragédies allemandes d'Elias Schlegel (*Die Geschwister in Tauris*, 1733) et de Derschau (*Orest und Pylades*, 1747); l'Iphigénie de Schlegel n'hésite pas à tromper Thoas, et ce n'est assurément pas d'elle que l'héroïne de Gœthe tient sa pureté morale; mais le retour à la tradition, dans la scène où les deux Grecs sont amenés devant Iphigénie, la peinture de l'amitié et celle de la mélancolie d'Oreste ont certainement fait impression sur Gœthe. Oreste a des paroles de désespoir d'un accent tout à fait gœthéen (III, 4 : *das Ende meiner Noth find' ich in diesem Tempel...*) et dans les passages qui nous montrent l'intime union des deux amis, le texte de Schlegel est quelquefois presque textuellement imité. D'autres scènes encore contiennent des emprunts évidents, par exemple celle où Pylade, qui se fait passer pour un Troyen, est interrogé par la prêtresse (*fiel Troja?...*), et celle de la reconnaissance.

En 1774, Gotter faisait paraître son *Oreste et Electre*, adaptation des tragédies de Voltaire et de Crébillon : ces pièces, qui furent représentées à Gotha et à Weimar, purent, comme on l'a supposé, ramener Gœthe à l'*Oreste* de Voltaire et aux sources antiques. En ce qui regarde la tragédie de Voltaire, il n'est guère possible de découvrir chez Gœthe des réminiscences précises[1]; mais on peut remarquer que le sujet d'*Oreste*, bien que l'action principale soit fort différente, offre plus d'une analogie avec celui d'*Iphigénie en Tauride* : Oreste et Pylade sont jetés par un naufrage sur le rivage de l'Argolide : Oreste, en proie au désespoir, doit être encouragé par son ami, et il a, par avance, la vision des « filles d'enfer »; les soupçons de Thyeste, bientôt changés en certitude, font courir aux deux amis un danger de mort, la sœur est sur le

d'ailleurs, d'après les observations de Diderot, ces deux premiers actes qui furent surtout applaudis (cf. Düntzer, p. 11). Danzel pense que Gœthe a connu les observations de Diderot : c'est probable, en effet.

1. Il se pourrait cependant que cette épée d'Agamemnon « qui frappait les vaillants des Troyens » (2036-7) fût une réminiscence d'*Oreste*, II, 1 : Mes mains, avec cette urne, ont caché cette épée Qui dans le sang Troyen fut autrefois trempée. Morsch, *o. l.*, p. 25, voyait dans ce détail une addition propre à Gœthe.

point d'égorger le frère, et le dénouement est amené par leur reconnaissance. Le sujet d'*Oreste* ne convenait nullement à l'expression des idées et des sentiments de Gœthe, puisqu'il représentait une âme non point apaisée, mais stimulée dans la violence et dans la haine. Si l'on s'en tient cependant à l'extérieur de l'action, Gœthe pouvait voir développés, et dans la pièce de Voltaire et dans l'adaptation de Gotter, des effets tragiques communs aux deux sujets.

## II

Nous pouvons maintenant remonter aux vraies sources d'*Iphigénie*, c'est-à-dire aux modèles antiques. A ne regarder que l'extérieur et les moments dramatiques de la pièce, les ressemblances avec l'*Hélène* d'Euripide peuvent paraître assez frappantes et nombreuses. Nous avons d'ailleurs plus d'un indice de l'intérêt de Gœthe pour cette curieuse tragédie. La situation de l'héroïne, qu'un miracle a transportée en pays lointain, les sentiments de Théoclymène, qui prétend l'épouser, les récits de Teucros sur la prise de Troie, la reconnaissance de Ménélas et d'Hélène, les dangers courus par Ménélas et la ruse qui le sauve, offrent de singulières analogies avec le sujet d'*Iphigénie*, et plus d'un détail nous montre que Gœthe s'en est avisé. Mais c'est surtout Théonoé, la douce et pure prêtresse, sœur de Théoclymène, qui semble avoir prêté plus d'un trait à l'Iphigénie allemande. « Je suis et veux être pieuse, dit-elle [1]; j'ai souci de moi-même, et ne voudrais point souiller la gloire paternelle... mon âme est un vaste sanctuaire où réside la justice [2].... »

Arrivons au sujet même de la tragédie de Gœthe et aux sources où sont puisés les faits qui précèdent l'action d'Oreste. Euripide, dans le prologue d'*Iphigénie en Tauride*, nomme les ancêtres d'Iphigénie sans faire allusion à leurs

1. V. 998 et suivants.

2. Remarquons cependant que Théonoé ne reculera pas devant un pieux mensonge (v. 1370 et suivants).

crimes : la purification d'Oreste étant, en effet, toute matérielle, il importe peu de connaître les sentiments ou les actes qui causèrent les malheurs de Tantale et de ses descendants; pour la même raison, le meurtre de Clytemnestre est très brièvement rappelé. Ce sont les fables d'Hygin[1] que Gœthe a suivies, notamment dans les rédactions A, B, C, pour le récit des crimes des Tantalides depuis le rapt d'Hippodamie jusqu'au festin d'Atrée.

Ce qui est dit de la mort d'Agamemnon, dans le récit de Pylade, au IIe acte, est directement inspiré d'Eschyle[2]. Gœthe suit également le poète de la *Trilogie* en faisant de ce meurtre un acte de vengeance. On sait que, dans Homère, la mort d'Agamemnon est une conséquence du trouble que jette dans les villes de la Grèce l'absence des princes et des chefs de familles; ce sont les *Cypriaques* qui donnent pour la première fois un récit du sacrifice d'Iphigénie; dès lors un changement se produit dans le rôle et les sentiments de Clytemnestre : c'est pour venger sa fille qu'elle frappe Agamemnon de sa propre main. Cette tradition, que nous trouvons dans Eschyle (*Ag.*, v. 1415 et suivants), avait pour l'auteur tragique l'avantage de motiver l'action de Clytemnestre et de montrer l'enchaînement des crimes dans la maison des Tantalides. Gœthe l'adopte pour ces raisons mêmes, à cette différence près que, dans le récit de Pylade, c'est par Egisthe qu'Agamemnon est frappé : il faut supposer que Gœthe voulait atténuer l'inhumanité qu'Eschyle donne au personnage de Clytemnestre, et que le sujet d'*Iphigénie* ne comportait pas. Ou peut-être laisse-t-il prédominer ici les souvenirs de Sophocle, chez qui le rôle d'Egisthe est moins passif[3].

Dans le récit d'Oreste (III, 1), qui va du meurtre d'Agamem-

1. Fables 85, 86, 88.

2. 892 : *Vom Bad'erquickt und ruhig, sein Gewand | Aus der Gemahlin Hand verlangend, stieg* = *Eumén.*, 633, δροίτῃ περῶντι λουτρὰ, κἀπὶ τέρματι | φᾶρος παρεσκήνωσεν... — 894 : *Ein faltenreich und künstlich sich verwirrendes Gewebe* = *Eumén.*, 634 : ἐν δ'ἀτέρμονι | ...δαιδάλῳ πέπλῳ. — 896 : *um das edle Haupt* — *Eumén.* 637 : τοῦ παντοσέμνου. — 897 : *wie von einem Netze* = *Agam.* 1382 : ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων.

3. Cf. *Electre*, 97 et suiv., σχίζουσι... Il est vrai que nous lisons aussi dans les *Choéph.*, 1011, ὡς ἔβαψεν (φᾶρος) Αἰγίσθου ξίφος.

non à celui de Clytemnestre, Gœthe suit en même temps Eschyle et Sophocle, tout en se rapprochant plus souvent de celui-ci. D'après Eschyle (*Ag.*, 880. *Choéph.*, 135) Oreste n'est pas présent à Argos lorsque revient son père : Clytemnestre l'a condamné à une sorte d'exil; Gœthe, avec Sophocle (*El.*, 11-12) admet que le gouverneur d'Oreste l'a reçu des mains d'Electre : c'est à Daulis, en Phocide, qu'il est élevé par Strophios, le père de Pylade [1]. — La ruse par laquelle est amenée la mort de Clytemnestre est la même chez les deux tragiques grecs : Oreste, dans les *Choéphores*, feint d'être chargé par Strophios d'apporter à la reine la nouvelle de la mort de son fils, et Clytemnestre lui fait bon accueil [2] : même scène dans l'*Electre* de Sophocle, mais ici c'est le gouverneur d'Oreste qui s'acquitte du message : Oreste ne viendra que plus tard, pour confirmer la nouvelle. Gœthe ne saurait évidemment suivre Sophocle à la lettre, et embarrasser son récit de circonstances dont le développement peut être très dramatique, mais qui seraient ici de peu d'intérêt. Dans la suite du récit de Gœthe la reconnaissance du frère et de la sœur vient après la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, tandis qu'elle la précède chez Eschyle : c'est donc Sophocle qui est ici le modèle. Il l'est encore, dans le passage où il est dit d'Electre « qu'elle attise chez Oreste le feu de la vengeance, qu'assoupissait la présence sacrée d'une mère » (1023 et suiv); on se rappelle, en effet, que chez Sophocle Electre pousse son frère à redoubler ses coups [3], et de même, chez Euripide,

1. *Agam*, 880 et suiv.; *Choéph.*, 563 et suiv.; Gœthe, 1010.

2. *Choéph.*, 707 et suiv.; Gœthe, 1020.

3. Dans les *Choéphores*, c'est Pylade qui fait cesser l'hésitation d'Oreste en lui rappelant ses serments et les oracles de Loxias. — Nous n'avons fait ici que les rapprochements qui nous paraissent essentiels : on en trouvera d'autres, pour certains points de détail, dans la dissertation de Morsch (p. 24-25), qui compare notamment 1027-9 avec Euripide, *El.*, 317, et 2087-8 avec *El.*, 573; — 1239 et suiv. avec *Choéph.*, 908, Sophocle, *El.*, 1410, Euripide, *El.*, 1215. — Il est à remarquer que les signes physiques qui font reconnaître Oreste à Iphigénie (la triple étoile dans la main droite, la cicatrice qui partage les sourcils) sont mentionnés par Gœthe non dans la scène de reconnaissance, mais seulement à la scène VI de l'acte V (v. 2082 et suiv.). Gœthe ne rejette pas ces preuves matérielles, mais il ne s'en sert que comme d'une sorte de confirmation, ce qui est tout à fait heureux.

elle dit la part qu'elle a prise au meurtre en encourageant son frère et en l'aidant à diriger le glaive [1].

## III

Dans les tragédies grecques dont il vient d'être question, Gœthe ne pouvait puiser que des données antérieures à l'action de sa pièce. Si nous comparons maintenant son *Iphigénie* et celle d'Euripide, en ne considérant d'abord que leur structure et leur économie générale, nous constatons des différences très profondes dont l'origine est dans la nature et le dessein mêmes des deux tragédies. L'une est, à tout prendre, une tragédie d'intrigue, l'autre est un drame psychologique conçu d'après un idéal de simplicité, et d'où les moyens extérieurs sont exclus dans la mesure du possible. Les personnages, dans la pièce allemande, sont en nombre plus restreint [2] : Gœthe n'emprunte pas à Euripide le personnage du bouvier qui annonce à Iphigénie que deux Grecs viennent d'être pris : c'est Thoas lui-même qui le dit à la prêtresse et qui lui donne l'ordre de les tuer, quand ses refus l'on fait revenir à la coutume barbare; chez Euripide, un messager vient, au commencement de l'*exodos*, avertir le roi de la fuite d'Iphigénie et des deux Grecs : chez Gœthe l'aveu d'Iphigénie (V, 3) rend ce message inutile; toutefois, au commencement de l'acte V, Arcas fait part à Thoas des soupçons que lui inspirent les prisonniers et la prêtresse. Ce personnage d'Arcas [3] n'est pas un simple comparse, introduit pour la commodité de l'intrigue : il est, à plusieurs reprises, l'interprète des sentiments de Thoas, trop replié sur lui-même et d'humeur trop impérieuse pour savoir ménager des discours [4]. Enfin la pièce de Gœthe, où l'action divine est tout intérieure, ne fait pas intervenir un dieu de la machine :

1. Euripide, *El.*, 1224, 1236.
2. *Cinq*, comme dans les autres drames classiques de Gœthe. Quant au personnage du chœur antique, il est, en quelque façon, suppléé chez Gœthe par le lyrisme et le caractère sentencieux du style.
3. Ce nom peut être une réminiscence de *Mithridate* ou d'*Iphigénie*.
4. V. 165 et suiv.

c'est de lui-même, et non pour obéir à une puissance supérieure, que Thoas prononce cet « adieu » sans lequel Iphigénie se refuse à partir. Il est vrai que l'intrigue de la pièce grecque pouvait se passer de l'action d'Athéna : si les fugitifs sont repoussés à la côte, ce n'est pour le poète qu'un moyen de faire paraître une divinité qui prédit l'institution du culte d'Artémis Tauropole au port d'Halae, et le sacerdoce que doit exercer Iphigénie sur les hauteurs de Brauron[1]. L'intervention d'un dieu est donc aussi nécessaire à Euripide qu'elle eût été nuisible à la pièce de Gœthe.

Les reconnaissances se font aussi, chez Gœthe, d'une manière toute différente et dans un ordre inverse de ce que nous voyons chez Euripide. Iphigénie a appris de Pylade la chute de Troie et le meurtre d'Agamemnon : sa douleur ne lui permet pas d'interroger plus longtemps le prisonnier : elle se voile et s'éloigne, et c'est d'Oreste qu'elle apprend, dans la première scène de l'acte suivant, la mort de Clytemnestre et la poursuite du meurtrier par les Furies. La reconnaissance du frère par la sœur est amenée de la façon la plus saisissante : préparée par le mensonge de Pylade, elle s'achève grâce à l'influence morale qui émane d'Iphigénie, dont la sincérité désarme le mensonge. La reconnaissance d'Iphigénie par Oreste pourrait suivre immédiatement, mais Gœthe a voulu qu'elle fût séparée de la première : après s'être découvert à sa sœur, Oreste s'éloigne. Gottfried Hermann a blâmé cette scène : il ne peut comprendre qu'Iphigénie, aussitôt après l'aveu d'Oreste, ne se jette pas dans ses bras. Mais, d'une part, il est naturel qu'Oreste s'éloigne après avoir avoué son parricide : la conscience de son crime lui rend insupportables la vue des hommes et la vie même, et surtout il ne peut soutenir la présence d'un être aussi pur qu'Iphigénie; celle-ci, de son côté, agit conformément à sa nature, en se tournant d'abord vers les dieux : elle ne veut pas s'abandonner à ce grand bonheur avant de les avoir suppliés de le faire durable et d'empêcher « qu'il ne s'évanouisse comme l'ombre

1. Decharme, *o. l.*, p. 394. — Stier, *Orests Entsühnung*... p. 11.

d'un ami disparu[1] ». Cette scène est donc justifiée, mais peut être l'est-elle surtout pour la réflexion, et ce qui subsiste de l'observation de G. Hermann, c'est que cette interruption ne va pas sans surprise et produit une impression de froideur.

Ce qui fait la beauté des deux reconnaissances dans la tragédie de Gœthe, c'est qu'elles se produisent sans artifice, par un effet naturel des situations et des caractères : Oreste, après avoir dit le meurtre de Clytemnestre, ne peut se résoudre à dissimuler plus longtemps; Iphigénie, après un moment de recueillement et de prière, se fait connaître à son tour : les deux reconnaissances sont donc de la nature la plus simple : ce qui leur donne du relief, c'est l'erreur où le mensonge de Pylade tenait Iphigénie, et l'élan de sincérité d'Oreste; c'est ensuite la scène de démence, qui retarde l'effusion de joie du frère retrouvant sa sœur; entre la parole d'Iphigénie, qui s'est fait connaître, et le moment où Oreste peut prendre conscience de son bonheur, se place la suprême crise et la guérison du parricide. — Il y a plus d'artifice dans les reconnaissances d'Euripide : la première, celle d'Iphigénie par Oreste, se fait au moyen de la lettre, ce qu'Aristote approuve, « parce qu'il est naturel qu'Iphigénie veuille envoyer une lettre, et parce que ce genre de reconnaissances est le seul qui se passe de colliers et autres signes d'invention[2] ». Il y a là cependant quelque chose de plus matériel et *contingent* que dans la pièce allemande. Quant à la seconde reconnaissance, celle d'Oreste par Iphigénie, elle est rangée par Aristote dans la catégorie de celles « qu'invente le poète, et qui supposent peu d'art[3] ». Oreste se fait reconnaître en effet « par des signes, et en disant ce qui plaît au poète, sans que la fable y soit pour rien ». L'habileté dramatique est moins grande ici que dans la première reconnaissance qui, d'ailleurs, ne vaut pas tant par elle-même que par l'art avec lequel le poète la retarde, notamment par la lutte de générosité des deux amis.

1. V. 1115.
2. *Poétique*, XVI, 1455$^a$.
3. *Ibid.*, 1454$^b$.

Les reconnaissances se produisant de façon différente, et les scènes relatives au message d'Iphigénie ne se trouvant plus chez Gœthe, la physionomie des deux pièces en est rendue assez dissemblable; l'idée d'une ruse destinée à tromper Thoas leur est cependant commune. Mais tandis que chez Euripide la ruse est imaginée par Iphigénie elle-même, qui délibère devant nous [1] et demande aux femmes du chœur de lui garder le secret [2], l'Iphigénie de Gœthe n'a qu'un rôle passif dans le plan de Pylade : on lui a dicté les réponses qu'elle doit faire à Thoas, et elle se laisse conduire comme un enfant [3]; dans son aversion pour le mensonge, elle exécutera mal les instructions de Pylade, et, pour ne pas mésuser de ses droits de prêtresse, elle laissera prévenir le roi de la cérémonie qu'elle prépare, mettant ainsi en péril la vie des deux jeunes gens et la sienne. Elle finira même par tout dévoiler à Thoas et par remettre à l'humanité du roi barbare « les restes de la famille de Tantale » qu'elle espérait purifier et réconcilier avec les dieux. On conçoit dès lors qu'entre les deux derniers actes de la pièce allemande et la fin de l'*Iphigénie* grecque, à partir du troisième épisode, les différences soient encore plus sensibles que dans le reste des deux drames.

Enfin, un trait essentiel à signaler, parce qu'il tient à l'esprit même des deux pièces, c'est la différence dont les oracles sont formulés et interprétés. Chez Euripide (v. 85 et suiv.) il est clairement énoncé qu'Oreste doit ramener sur le sol de l'Attique l'image d'Artémis; chez Gœthe, il est dit d'abord d'une façon vague qu'Apollon a promis à Oreste « qu'il trouverait aide et salut dans le temple de sa sœur bien-aimée [4] », et lorsque Pylade paraît rapporter l'oracle d'une façon plus littérale, il en reproduit la forme équivoque : *Bringst du die Schwester zu Apollen hin* [5].... Mais aucun des personnages ne soupçonne que ces mots puissent être diversement inter-

1. V. 1019, ἦδε βούλευσις πάρα.
2. V. 1056 et suiv.
3. V. 1382-3, 1398 et suiv.
4. V. 565 et suiv., 610 et suiv.
5. V. 722 et suiv.

prétés : tous sont persuadés qu'il s'agit de transporter hors de la Tauride la statue de la déesse[1]. Ce n'est qu'au dénouement qu'Oreste aura la révélation soudaine du vrai sens de l'oracle[2]. Dans quel dessein Gœthe a-t-il usé de cette invention? Sans doute le consentement de Thoas sera plus facilement obtenu s'il ne voit pas enlever par les Grecs l'image divine, mais là n'est pas l'essentiel pour le poète. Si, dans la pensée du dieu, le but de l'expédition était de ramener la statue, Oreste ne se trouverait que par occasion et par surcroît réuni à sa sœur et guéri par elle, tandis que cette guérison est la volonté même d'Apollon. Car il ne s'agit pas ici d'une action pieuse ordonnée par un dieu pour racheter un crime : une divinité clémente qui ne fait jamais expier aux enfants les crimes des pères, et dont la malignité n'est qu'une invention impie des hommes, conduit Oreste vers la seule guérison qu'il puisse trouver. Mais cette action qu'une âme pure doit exercer sur lui, Oreste ne saurait la chercher de lui-même, car il faudrait la connaître, et son état de possession ne lui permet pas de comprendre ni de pressentir une influence d'ailleurs inconsciente et mystérieuse. Il faut donc qu'il croie poursuivre un autre but, et l'invention de Gœthe est, pour ces raisons, tout à fait heureuse.

## IV

Nous avons brièvement signalé ce que Gœthe emprunte aux Anciens pour les faits contenus dans sa tragédie, et nous avons marqué les traits essentiels par lesquels son *Iphigénie* diffère, dans sa structure, de celle d'Euripide. Il nous faut aller maintenant de l'extérieur à l'intérieur du drame, et étudier la manière dont Gœthe a représenté les sentiments d'Oreste. Il est inutile de montrer longuement, après beaucoup d'autres, de quelle façon le caractère de ce personnage a été conçu par chacun des Tragiques grecs. Bornons-nous à

1. V. 734, 1928.
2. V. 2107 et suiv.

analyser l'essentiel. Oreste, dans les *Euménides*, a le sentiment de n'être pas un coupable[1] (v. 85) et déclare avec force qu'il n'éprouve point de repentir (596) : il a conscience de n'avoir été que l'instrument d'une vendetta juste et nécessaire : Loxias lui avait prédit qu'il serait en proie à des maux affreux s'il ne punissait pas les assassins de son père (465); sans doute ce crime a taché ses mains d'une souillure, mais il a fait à Apollon des sacrifices expiatoires, et maintenant que pâlit et s'efface la tache de sang (280) il peut s'approcher des hommes sans leur rien communiquer de funeste (285). Cependant les rites qui l'ont purifié n'ont fait que le rendre à la société des hommes : ils ne le mettent pas à l'abri de la poursuite des Erinnyes, car l'une et l'autre expiation sont indépendantes de la moralité de l'action accomplie. Eschyle qui, selon son habitude constante, envisage les choses du point de vue divin, ne nous montre pas un combat se livrant dans l'âme d'Oreste : celui-ci n'est, en quelque sorte, que l'enjeu d'une lutte engagée entre les divinités anciennes et les nouvelles. Les Erinnyes à la mémoire fidèle, qui tiennent avec les trois Parques le gouvernail de la nécessité[2], ont sur les choses humaines un pouvoir très étendu[3], mais leur fonction est surtout de conserver l'équilibre du monde en maintenant les êtres et les choses au rang qu'ils doivent occuper dans l'ordre universel. Tout homme qui verse le sang est donc justiciable d'elles et notamment celui qui tend à détruire les deux assises des sociétés humaines : la famille et l'association politique. Leur charge est « de ruiner les maisons où un meurtrier a frappé un ami au sein de la paix[4] », et elles n'ont aucun égard aux mobiles

1. Voir dans le beau livre de Glotz : *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, le chapitre sur les *Idées nouvelles* dans la *Période classique*, notamment p. 408 et suiv.

2. *Prométhée*, 515-6.

3. *Eumén.*, 930.

4. *Eumén.*, 354 et suiv. Aussi leur fureur s'exerce-t-elle avec le plus d'acharnement sur l'homme qui a versé le sang dont il est issu. Le chœur des *Euménides* semble même, à un certain moment, restreindre ses attributions à cette seule catégorie de coupables : à Oreste qui lui demande pourquoi Clytemnestre n'a pas été poursuivie après son crime, le chœur répond : « Elle n'était pas du

de l'action coupable. Le crime d'Oreste peut être excusé, puisqu'il a été accompli comme une œuvre de justice et sous les menaces de Loxias; celui de Clytemnestre est beaucoup plus odieux, et cependant c'est Oreste et non sa mère que poursuivent les Furies. — En face de ces divinités inclémentes, Eschyle dresse les dieux nouveaux, qui sont justes et bienfaisants. La loi que Pallas et Loxias viennent accomplir en faveur d'Oreste est celle de Zeus sauveur[1], qui a exaucé les prières d'Ixion, le premier homicide[2]. Désormais une justice d'institution divine empêchera les crimes de se perpétuer sans fin, et les motifs de toute action seront pesés. Ainsi conçu, le drame d'Eschyle ne peut nous représenter les déchirements de l'âme d'Oreste avant et après le meurtre de sa mère. Ces tourments du parricide, c'est dans les *Choéphores* qu'Eschyle nous les fait entrevoir. Bien qu'Oreste se sente poussé par tous les motifs qui rendent son crime inévitable (les ordres de Loxias, sa douleur filiale, l'indigence qui le presse, l'indignation de voir les vainqueurs de Troie obéir à deux femmes)[3], bien qu'il ne veuille agir qu'en s'assurant l'aide des dieux, et qu'il n'arrête ses résolutions qu'après avoir reconnu dans le songe de Clytemnestre un dernier signe de la volonté divine, c'est avec un tout autre aspect que l'action s'offre à lui avant et au moment d'être accomplie. Il faut que Pylade lui rappelle les oracles de Loxias, et plus tard, quand l'acte est consommé, c'est à un besoin de justification que répond sa question : « A-t-elle, ou non, commis le meurtre[4]? » S'il montre à tous le voile ensanglanté par Egisthe, c'est que les taches qui le souillent rendent manifeste la justice de sa vengeance, car une voix s'élève en lui qui déjà le trouble et l'accuse : tour à tour il s'applaudit

même sang que l'homme qu'elle a tué » (605). Ce n'est pas ici le lieu de chercher à concilier les divers passages des *Euménides* relatifs aux attributions des Erinnyes; aussi bien la question ne semble-t-elle pas comporter de solution satisfaisante. — Sur des doutes que nous avons émis à ce sujet, voir *Revue des Etudes grecques*, t. XII (juillet-décembre 1899), p. 505.

1. V. 754 et suiv.
2. V. 718.
3. *Choéph.*, 299 et suiv. θῆλεια γὰρ φρήν, dit-il d'Egisthe.
4. *Ibid.*, 1010.

d'avoir vengé son père, et il gémit à la pensée de la souillure qu'il a contractée[1]. Mais les Erinnyes étant représentées par Eschyle comme des êtres réels en conflit avec des puissances opposées, la lutte qu'un poète moderne eût montrée dans l'âme d'Oreste se trouve, en quelque sorte, projetée hors de lui.

Cette lutte ne doit pas être cherchée non plus dans l'*Électre* de Sophocle : Oreste n'est là qu'un personnage secondaire qui paraît au commencement pour combiner le plan de la vengeance, et à la fin pour l'exécuter. C'est un justicier qui accomplit l'ordre d'Apollon avec un calme impassible ; il n'éprouve aucune hésitation, et Pylade n'a pas besoin de raffermir son courage. Après le parricide, il ne ressent ni trouble ni repentir : il a assez de sang-froid pour tendre un piège à Egisthe, et ce piège, c'est le cadavre de Clytemnestre. Il n'est donc que le docile instrument de l'oracle de Delphes ; aussi ne sera-t-il pas poursuivi par les Erinnyes : les derniers vers du drame ne laissent aucun doute à ce sujet[2]. Euripide, au contraire, nous montre un Oreste plus faible et plus humain. Il frappe Egisthe sans hésitation, mais il recule devant le parricide : tuer sa mère lui semble un acte impossible, et il se refuse à croire que l'oracle d'Apollon le lui ait ordonné : un mauvais génie a sans doute emprunté la voix du dieu[3] ; il se résout enfin à commettre l'action monstrueuse, mais c'est après la lutte la plus cruelle. Électre a conscience d'être seule responsable du crime[4], et le chœur aussi parle du malheur où elle a entraîné son frère *malgré lui*[5]. Les détails du meurtre, rappelés dans le Commos, nous peignent l'angoisse et la passivité d'Oreste. Euripide insiste donc sur l'horreur du crime, et nous montre chez Oreste la révolte de la conscience humaine contre une action impie ordonnée par les dieux ; les Dioscures prononcent la même condamnation de l'oracle et jugent Oreste comme il se juge

1. *Choéph.*, v. 1014-1017.
2. Sophocle, *Electre*, v. 1508 et suiv. Ὦ σπέρμ' Ἀτρέως ὡς πολλὰ παθὸν | δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες, | τῇ νῦν ὁρμῇ τελεωθέν.
3. Eurip., *Electre*, 979.
4. V. 1182.
5. V. 1205.

lui-même : le châtiment de Clytemnestre fut juste, mais l'action d'Oreste ne l'est pas[1].

C'est encore du point de vue social et humain que le meurtre de Clytemnestre est jugé dans l'*Oreste* d'Euripide. Le héros de ce drame, comme le personnage de Gœthe, est tourmenté par le doute et le remords[2] qui suscitent les Furies dans son imagination malade. Le crime qu'il a commis dans une sorte d'égarement lui apparaît maintenant comme une action monstrueuse et inutile[3]. C'est en vain qu'Apollon lui promettait son aide : les dieux mêmes ne sauraient étouffer le remords qu'une loi plus forte qu'eux soulève du plus profond de l'âme. Malgré l'allusion que les Dioscures font à la poursuite des Erinnyes et au jugement de l'Aréopage, le mal d'Oreste, la tristesse qui le consume, ne sont que les révoltes de sa conscience contre l'action qu'il a commise; le chœur d'*Oreste*, comme celui d'*Électre*, condamne la « piété impie » de celui qui a vengé son père en égorgeant celle qui l'avait enfanté[4]. Si les Furies qui poursuivent le parricide ne sont autres que ses remords, c'est, de même, au nom d'une raison purement humaine que le crime d'Oreste est condamné par Tyndare. Et, par une confusion volontaire des temps, Euripide fait parler le père de Clytemnestre comme un citoyen d'un état bien organisé, non comme un personnage d'une époque de vendetta. Oreste, d'après lui, aurait dû poursuivre sa mère en justice[5] : il aurait ainsi gagné la réputation de sagesse, et respecté la loi et la piété. Tyndare n'a pas de peine à montrer l'absurdité d'une action qui tend à multiplier les crimes à l'infini[6]. Sa conclusion est semblable à celle du chœur : Clytemnestre, en mourant, a eu le sort qu'elle méritait, mais ce n'est pas d'Oreste qu'elle devait recevoir la mort[7].

1. Eurip., *Electre*, 1244.
2. *Und aus den Winkeln schleichen ihre Gefährten, | Der Zweifel und die Reue leis' herbei* (1060-1).
3. *Oreste*, v. 288-294.
4. *Oreste*, 819.
5. *Ibid.*, 500-1.
6. *Ibid.*, 516 et suiv.
7. *Ibid.*, 538-9.

Jusqu'à quel point le mythe est-il aussi, dans l'*Iphigénie* allemande, ramené à une réalité humaine? Gœthe ne nous présente pas les Furies comme n'étant qu'une hallucination d'Oreste, il ne les détruit pas, comme Euripide, en les réduisant à n'être plus que des fantômes qui hantent un esprit malade : il sait trop ce qu'y perdrait son drame, et, en un certain sens, il dirait lui-même, avec Schiller : « Sans Furies, point d'Oreste ». Mais il se garde pourtant — avec raison — de faire paraître les Furies sur la scène. On sait que dans l'opéra de Gluck l'effet saisissant du célèbre chœur vient des impressions suscitées par la musique, non de la présence des Déesses, et Mozart, dans son *Don Juan*, pour donner une impression de terreur plus profonde, a voulu que le chœur des Furies fût invisible [1]. Gœthe ne garde, comme fait surnaturel, que l'accalmie des douleurs d'Oreste dans le bois sacré de la déesse [2]. Partout ailleurs ce qui est dit des Furies peut passer pour symbole, et le mal d'Oreste est moins l'effroi qu'inspirent des êtres monstrueux, que le remords, la mélancolie, le désespoir de sentir qu'il porte partout avec lui la contagion de la tristesse, l'humiliation qu'il éprouve à comparer la vie de héros, jadis rêvée, avec la misérable destinée qui l'attendait. Selon la parole de Pylade, il remplit contre lui-même l'office des Furies [3]. Et, dans le récit que le malheureux fait à Iphigénie, la description des « antiques filles de la Nuit » s'efface en quelque sorte devant celle de leurs représentants symboliques, le Doute, le Remords, l'éternelle Contemplation du fait accompli [4]. Mais ce symbole des Furies est surtout magnifiquement exprimé quand Oreste, guéri par sa sœur, sent que ses tourments l'abandonnent : « Les Euménides, je l'entends, retournent au Tartare, et poussent derrière elles les portes d'airain qui font au loin retentir un bruit de tonnerre [5] ». Sans doute nous ne

1. Voir le commentaire de Evers, p. 149-150.
2. Par exemple 1536 et suiv., 1129 et suiv., 727-8.
3. V. 757.
4. V. 1060 et suiv.
5. V. 1359-61.

pouvons voir là que des impressions subjectives, mais nulle part ces sortes de visions ne sont données comme irréelles : leur effet lyrique et dramatique est d'autant plus puissant que notre foi dans ce monde surnaturel n'est jamais ébranlée par le poète.

## V

La faute de Tantale est la cause première de la malédiction des Pélopides. L'action d'Oreste procède-t-elle des mêmes sentiments que cette faute, et Gœthe, par l'idée d'hérédité, introduit-il une cohésion naturelle dans les légendes qui sont la matière de son drame? On n'en peut douter, assurément, et nous devrons mentionner plus loin certains traits qu'Oreste a hérités de ses ancêtres, mais la question est plus complexe qu'il ne semblerait tout d'abord. Dans les deux premières rédactions, il est parlé de la perfidie de Tantale sans atténuation ni excuse : aussi l'enchaînement des crimes, chez ses descendants, nous paraît-il logique et, en quelque façon, nécessaire. C'est ce qui ressort, en effet, de la « première prose ». Nous y voyons que la présomption et la perfidie ont précipité Tantale de la table des dieux aux abîmes du Tartare; Iphigénie rappelle ensuite la mort d'Œnomaos et le rapt de sa fille, le meurtre de Chrysippe et le suicide d'Hippodamie, faussement accusée de ce meurtre. Thoas se récrie sur ces crimes qui « pareils à la pierre qui roule, en entraînent toujours de nouveaux », et Iphigénie lui montre la logique naturelle et humaine de cette progression : « Une race ne produit pas subitement un demi-dieu ou un monstre : il faut une suite de bons ou de méchants pour apporter au monde la joie ou l'épouvante[1] ».

Tout ce passage se retrouve identique dans la deuxième rédaction, mais, dès la troisième, la faute de Tantale est

1. Bæchtold, p. 20. Remarquons que le développement : *Ein Haus erzeugt cniht... der Welt hervor*, par les façons différentes dont il est enchâssé, a une tout autre signification en D qu'en A.

excusée et atténuée : l'aïeul d'Iphigénie n'était pas un traître, c'était un homme trop grand pour être l'esclave, trop chétif pour être le compagnon du Roi des dieux; sa faute fut humaine, et nous devons entendre par là qu'il ne sut pas se garder de l'orgueil présomptueux; les dieux le châtièrent avec sévérité, et leurs prêtres[1], pour justifier la justice divine, ont fait de Tantale un perfide.

Dans ces conditions, les crimes de la race ne dérivent pas d'une façon nécessaire de celui de l'aïeul : c'est la sévérité des dieux qui en a perverti les conséquences[2]. A Thoas qui demande si la faute de Tantale fut expiée par sa race, Iphigénie répond que les Tantalides avaient hérité la mâle vigueur des Titans, mais que le Roi des dieux ceignit leur front d'un bandeau d'airain, en sorte que chaque désir fut pour eux une fureur sans borne[3]. Il s'agit donc moins ici d'une hérédité que d'une expiation. — Ainsi présentés, les faits perdaient en logique interne, et l'hérédité des fautes et des passions se trouvait exclue, aussi bien que la responsabilité. Gœthe l'a senti, et, dans la rédaction définitive, un changement, léger en apparence, tend à modifier sensiblement la portée de ce passage. Thoas ne demande plus si les Tantalides ont expié la faute de l'ancêtre, mais si la race de Tantale « porta la faute de l'ancêtre ou la sienne propre ». La réponse d'Iphigénie reste la même, à quelques mots près, et il pourrait sembler que, par une négligence du poète, la demande et la réponse soient moins appropriées en D qu'en C; mais il faut plutôt supposer que la phrase : *doch es schmiedete ein Gott um ihre Stirn ein ehern Band* doit être prise dans une acception plus large. L'aveuglement des Pélopides n'exclut pas leur responsabilité, et leurs crimes ne sont certainement pas imputables au seul ressentiment des dieux. De la sorte, le Tantale de Gœthe ne fait pas le malheur de sa race tout en restant isolé d'elle.

1. *Priester* est, avec raison, remplacé par *Dichter*, dans la rédaction définitive.
2. *Sie nahmen's auf wie Götter. S* (Manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg), Bæchtold, p. 20.
3. Bæchtold, p. 21.

Telles sont bien, dans l'esprit de Gœthe, la nature et la portée de la faute de Tantale, qui est l'orgueil aveugle des Titans, la méconnaissance de soi, qui égare l'intelligence et la condamne aux ténèbres. Si la simple tradition mythique et le symbole philosophique se mêlent constamment dans la pièce, nous devons le tenir pour nécessaire, et ne pas perdre de vue l'interprétation véritable. Iphigénie parle de la *sévérité* des dieux[1], mais c'est l'excuse qui est de tradition dans sa famille, et nous la trouvons aussi dans ce *Chant des Parques* dont Iphigénie se souvient dans un moment de *tentation*, et qu'elle tient assurément pour impie. Il est donc bien constant que Gœthe se garde de rompre tout lien d'hérédité entre l'ancêtre et sa race. La présomption (*Vermessenheit*), qui fut la faute de Tantale, se retrouve chez ses descendants : Iphigénie en a le sentiment profond, et c'est en faisant régner en elle-même la modération, l'égalité d'âme (*Gelassenheit*) qu'elle espère purifier sa famille.

La faute qui a causé la chute de Tantale et les malheurs de sa race paraissant excusable et humaine, on s'est demandé pourquoi, d'après la vision d'Oreste, à l'acte III[2], l'ancêtre seul est exclu de la miséricorde divine[3]. Le problème a été très diversement résolu. Certains font observer que les Tantalides sont réconciliés entre eux, et non avec les dieux : la remarque est juste, mais elle n'a pas ici grande portée; car s'il faut voir, dans ce passage, une révélation à laquelle le poète attribue quelque réalité, ou tout au moins une valeur de symbole, quel sens pourrait avoir cette réconciliation, sinon que la haine s'éteint — au moins après la mort — chez les descendants de Tantale? Les effets de la malédiction divine apparaîtraient donc atténués, et comment le seraient-ils sans la volonté des dieux eux-mêmes? Il resterait alors à expliquer pourquoi cette miséricorde ne s'étend pas jusqu'à Tantale. Ou si la mort apaise les haines des hommes, tandis

1. *Ihr Gericht war streng* (322-3).
2. III, II, v. 1300 et suiv.
3. Il est utile d'observer que cette exclusion de Tantale ne peut être inférée que de ce passage et de IV, v, 1762-3.

que celles des dieux restent inexpiables, nous nous ferons de la divinité une idée assez différente de celle que le poète prête à Iphigénie. La question reste donc entière. Une explication plus satisfaisante serait celle de Düntzer qui répond : Tantale n'est point pardonné parce qu'il est coupable envers les dieux eux-mêmes; sa faute est même rapprochée par H. F. Müller « du péché contre le Saint-Esprit ». On objecte qu'Agamemnon aussi a été coupable envers les dieux, mais son offense à Diane, rappelée par Iphigénie, fut pardonnée grâce au sacrifice d'Aulis[1]. — On peut encore, en invoquant des observations de Schlosser et de K. Fischer, donner du problème une sorte d'explication symbolique. Schlosser rappelle, en effet, la parole *Eritis sicut deus* et ajoute que « la présomption de Tantale en face des dieux devait être punie par le tourment d'un effort stérile et sans fin[2] ». K. Fischer écrit de même : « Nul homme ne doit se mesurer avec les dieux : le poète d'Iphigénie savait bien que la présomption entraîne le désir à jamais inassouvi : c'est là le tourment des Tantales dans le monde d'en haut comme dans celui d'en bas ». On pourrait dire encore que par la réconciliation des Pélopides se trouve détruite l'hérédité de la faute avec ses conséquences, mais que cette faute, qui est personnelle, n'en subsiste pas moins.

Enfin, à considérer ce monologue sous un autre point de vue, cette irritante « question de Tantale » pourrait, à la rigueur, s'éliminer. Gœthe ne nous traduirait-il pas simplement des représentations qui passent dans l'âme d'Oreste, et qui sont en conformité parfaite avec son état de mélancolie? Il désire la mort, il souhaite « que la convulsion de la vie soit chassée de sa poitrine[3] »; la mort est un refuge contre la nécessité du crime, et « la race du vieux Tantale a ses joies au delà du tombeau[4] »; il est donc naturel qu'Oreste voie, dans les enfers, ses aïeux réconciliés : sa vision n'est que la

1. *Sie war versöhnt*, v. 426.
2. Cf. Evers., *o. l.*, p. 176.
3. V. 1258 et suiv.
4. V. 1299.

forme concrète de l'idée qu'il se fait de la mort, des espérances qu'il met en elle. On pourrait donc ne voir dans les détails du monologue qu'une logique subjective et non objective : la vision de ses pères évoque chez Oreste le souvenir de son grand aïeul, et il se rappelle avec tristesse que les tourments du héros sont éternels : « les dieux les ont rivés à sa poitrine avec des chaînes d'airain[1] ». Peut-on dire qu'Oreste ait ici comme une vision du *pardon divin*, puisqu'on le voit, à la III[e] scène, appeler Iphigénie, Electre et même Pylade au refuge de la mort, et puisque Iphigénie doit implorer la divinité « pour qu'il ne s'agite plus dans les ténèbres du délire[2] »?

Telle est la solution qui nous avait d'abord paru la vraie, et cette impression vient sans doute de ce que Gœthe, tout en mettant dans la vision d'Oreste un symptôme de guérison prochaine, a strictement observé la logique de la situation et du personnage. Cependant, la façon dont il est parlé de la faute de l'aïeul, la surprise d'Oreste, ces visages qui se détournent, donnent bien à penser que le poète prête à ces derniers détails de la vision une importance singulière. Et en effet nous retrouvons ici ce qui est, à proprement parler, le dernier mot de sa philosophie[3]. Tantale reste englouti « dans les profondeurs ténébreuses » parce qu'il est, au sens de la doctrine spinoziste, un être aveuglé qui ne saurait *vivre* et *durer*; il est de ceux qui meurent tout entiers, parce que la passion de l'orgueil a corrompu leur intelligence, et les a rendus impuissants à s'élever vers l'éternité. Ici Gœthe est d'accord et avec Saint-Martin qui condamne sans cesse cette volonté mauvaise par laquelle l'homme « s'est abîmé dans ses propres ténèbres[4] », et avec Spinoza, pour qui

1. V. 1307 et suiv.

2. V. 1326. — Evers, que ne satisfait aucune des explications proposées, se voit forcé d'admettre que la « réconciliation rétrospective » des ancêtres ne peut être complète dans *Iphigénie*, puisque celle des vivants n'est pas encore achevée : la purification et le pardon de la race entière ne seront accomplis que dans l'*Iphigénie à Delphes*; *o. l.*, p. 185 et suiv.

3. Voir page 395 et suiv.

4. *Des erreurs et de la vérité*, t. I, p. 30. — Sur Gœthe et Saint-Martin, cf.,

notre éternité dépend essentiellement de la conscience que nous avons de Dieu, de nous et des choses[1]. Mais surtout Gœthe est ici d'accord avec lui-même. L'exemple d'Iphigénie nous persuade d'unir à l'énergie active et à la défense jalouse de notre individualité la claire connaissance de nous-mêmes qui met notre âme en parfaite harmonie avec le monde. C'est ce principe de la vraie vie qu'Iphigénie suscite chez Oreste : Tantale représente au contraire ce que condamne toute la philosophie du drame, et *ce qui fait mourir*. Ainsi Gœthe, en admettant le pardon de Tantale, aurait sans doute moins troublé le lecteur sensible, qui voit ici comme une damnation éternelle; mais en revanche la signification du drame eût été moins nette, et les idées du poète moins conséquentes.

## VI

Nous venons de voir les efforts de Gœthe pour maintenir une sorte d'équilibre entre l'idée d'un châtiment divin et ce que nous appellerions l'hérédité biologique[2]. Cette conciliation d'une idée antique avec une conception toute moderne ne va pas sans difficulté. Lorsque Gœthe, dans un passage cité plus haut, dit « qu'il faut une suite de bons ou de méchants pour apporter au monde la joie ou l'épouvante », il ne fait que revêtir de poésie une idée scientifique, et Möbius retrouve dans ces vers la théorie de la « dégénérescence pro-

Wahle, *Gœthes Briefe an Frau von Stein*, 3[e] Aufl., Francfort, 1899, Bd. I, 583. Note sur la lettre du 7 avril 1787.

1. *Ethique*, 5[e] partie, notamment propositions XXXVIII et XXXIX. « ... La mort est d'autant moins nuisible que la connaissance claire et distincte de l'âme est plus grande, que l'âme aime Dieu davantage ». « Lorsque les corps humains sont propres à un grand nombre de fonctions, il n'y a aucun doute qu'ils puissent être d'une telle nature qu'ils correspondent à des âmes douées d'une grande connaissance d'elles-mêmes et de Dieu, et dont la plus grande partie ou la principale soit éternelle ; des âmes, par conséquent, qui n'aient presque rien à craindre de la mort. » (Trad. Saisset, II, p. 265-6.)

2. Dans son chapitre sur la *Responsabilité collective dans la religion*, Glotz (*o. l.*, p. 580) montre comment « la théologie ancienne a tiré parti des phénomènes que la science moderne étudie sous le nom d'atavisme ».

gressive[1] ». Mais cette théorie s'accorde assez mal soit avec les détails de la légende, soit avec les données essentielles de la pièce. D'après la conception antique, Clytemnestre, en entrant dans la famille des Atrides, hérite la malédiction divine, et ses crimes s'expliquent par cela même. Ils ne sauraient s'expliquer d'après la conception moderne. Comment justifier encore la présence dans une telle race d'un être aussi pur qu'Iphigénie? Gœthe paraît sentir ce qu'il y a là d'inexplicable lorsqu'il fait demander par Thoas à Iphigénie « *par quel miracle* elle est issue de cette race farouche ». Il n'y a point là de miracle si l'on s'en tient à la conception antique, car la sentence que les dieux prononcent contre toute une race peut être rapportée ou suspendue à leur gré : le cas d'Iphigénie n'est un miracle qu'au regard d'une hérédité naturelle. A la question de Thoas il n'est pas fait de réponse directe, et Möbius dit « que Gœthe se détourne, parce qu'il n'aime pas à penser que l'antique et le moderne ne s'accordent pas[2] ». Il faut dire cependant que Gœthe ne voit pas ici une contradiction dont il soit impossible de sortir : les dieux, en transportant Iphigénie loin des siens, ont témoigné leur volonté de ne pas l'envelopper dans la malédiction de sa famille. Voilà pour la conception antique. Mais cette faveur divine ne suffit pas; c'est de sa volonté propre que dépend le salut moral d'Iphigénie; pour échapper à l'hérédité des crimes et pour être en état de purifier la demeure de Pélops, elle doit se préserver de toute souillure. Gœthe admet donc l'hérédité morale, mais avec la possibilité d'une *évasion*. C'est ainsi que la conception moderne coexiste dans son drame avec les idées antiques.

Cette dualité se retrouve encore dans la conception de la divinité. Les légendes qui forment les antécédents de l'action nous représentent des dieux jaloux de leur supériorité, rigoureux dans leurs vengeances, faisant peser sur toute une race le crime d'un seul. Ces dieux ne sont pas d'ailleurs des maîtres souverains : Gœthe, qui se souvient d'Homère[3], les

1. *Das Pathologische bei Gœthe*, p. 64.
2. *O. l.*, p. 65.
3. *Od.*, III, v. 235 et suiv.

montre soumis à la Nécessité, « cette sœur de l'éternel destin qui ne veut pas être conseillée[1] ». Mais la conception de dieux-tyrans se détruit en quelque sorte d'elle-même, parce qu'elle n'est exprimée dans la pièce que par un désespéré comme Oreste, ou par d'antiques déesses, les Parques[2], qui réprouvent la justice et le gouvernement des nouveaux dieux, et qui sont naturellement les amies de Tantale. Usage arbitraire de la puissance, faveur dangereuse, jalousie vindicative, enivrement de la puissance et de la victoire, implacable rigueur dans le châtiment, tel est le réquisitoire des Parques contre ces dieux qui leur ont succédé. Iphigénie sent avec angoisse qu'elle va donner son assentiment à ces idées impies, et rien peut-être dans la tragédie de Gœthe n'est plus beau que ce conflit des deux conceptions dont nous avons parlé, se heurtant dans une âme jusque-là sereine, et y produisant un paroxysme de douleur. Car Iphigénie semble plus profondément troublée par cette crise que par tous les malheurs qui lui ont été révélés. Et sa physionomie qui jusqu'ici nous semblait surhumaine ou d'une idéale humanité, s'anime et se

1. V. 1680 et suiv.

2. Oreste reproche aux dieux « de venger un forfait par un forfait » (v. 709), et de rendre impuissante la volonté du bien chez l'homme auquel ils ont destiné le mal. Tel est aussi le contenu du chant des Parques et la portée que la dernière rédaction de la pièce lui donne avec plus de netteté et de puissance tragique que les trois autres. En effet, si la matière de ce chant reste identique en A et en D, l'addition des vers 1712-18 paraît modifier sa signification dans le drame. Dans les trois premières rédactions, Iphigénie se demande « pourquoi l'ingratitude ne lui semble pas, comme à tant d'autres, une faute légère et pardonnable », et, sans aucune transition, elle rappelle ce qu'ont chanté les Parques lorsque Tantale fut précipité du siège d'or. Il est impossible de croire que Gœthe ait, par trois fois, sous-entendu ce qui, dans la rédaction définitive, est l'essentiel du monologue. Au lieu de supposer cette ellipse inadmissible, il nous faut oublier la suite des idées telle qu'elle est imprimée dans notre mémoire. Nous trouvons alors l'enchaînement suivant : « Je me vois, pour sauver mon frère, réduite à tromper et à voler, c'est-à-dire à perdre cette pureté qui devait être le rachat de ma famille. Pour moi l'ingratitude est un crime d'une autre gravité que pour les autres. Cette dure nécessité où je me trouve est une suite de la malédiction des dieux, qui sont implacables ». Nous constatons donc, pour ce chant des Parques, une sorte de renversement de valeur, selon que nous le lisons en A ou en D. Dans la première rédaction, il exprimait la haine des dieux contre les Tantalides : dans la rédaction, définitive il fait ressortir, au contraire, l'aversion dont les dieux nouveaux sont l'objet de la part des antiques déesses de la justice.

rapproche de nous dans ce moment de faiblesse. Mais la « tentation » d'Iphigénie ne nous rend que plus sensible la profondeur de sa piété : son rôle n'est qu'un perpétuel acte de foi. Elle est confiante dans la bonté des dieux, car Diane n'a pas voulu sa mort et l'a sauvée[1]; l'homme, d'après elle, ne fait qu'attribuer aux dieux sa propre cruauté[2], l'offrande qu'ils aiment, c'est le culte d'une âme pieuse; ils protègent l'homme vertueux dont ils font se multiplier la race, et volontiers ils prolongent la vie fugitive du mortel pour lui donner la joie de contempler avec eux leur ciel éternel[3]. Lorsque Oreste s'est fait connaître, Iphigénie adresse aux dieux comme un cantique d'actions de grâces, admirable d'enthousiasme et d'élan : « Comme on connaît un roi à l'abondance de ses dons..., ainsi l'on vous connaît, ô dieux, à vos présents ménagés, mûris avec une lente sagesse; car vous seuls savez ce qui nous est utile, et votre regard embrasse le vaste domaine de l'avenir, alors qu'un voile de brouillard, nous cachant les étoiles, vient constamment borner notre vue[4] ».

On voit ainsi comment l'antique et le moderne se mêlent dans la pièce de Gœthe, notamment en ce qui regarde l'idée d'hérédité et la conception des dieux. Mais nous avons naturellement pris ce terme d' « antique » dans un sens très déterminé. Il a représenté pour nous l'esprit des légendes que Gœthe met à la scène et qu'on retrouverait, par exemple, sans altération chez un poète comme Eschyle ou chez un historien comme Hérodote[5]. Peu nous importait donc que cette solidarité de la famille, cette malédiction transmise de l'aïeul aux descendants fût déjà condamnée comme injuste par Euripide, ou que celui-ci, proclamant qu'aucun dieu n'est méchant sous peine d'être en contradiction avec sa propre nature[6], eût « contribué à répandre une conception plus

1. V. 427, 538 et suiv.
2. 523 et suiv. Cf., Euripide, *I, T*, v. 389-390.
3. V. 554 et suiv.
4. V. 1100 et suiv.
5. Voir, par exemple, l'histoire de Glaucos, VI, 86.
6. *Iph. Taur.*, 391. Fragm. 292.

haute du divin qui devait être celle de l'avenir[1] »; nous ne pouvions non plus nous demander dans quelle mesure les Anciens se sont rendu compte de l'influence que peut exercer sur le moral l'hérédité physiologique[2]. Car si Gœthe tient compte de cette influence, ce n'est pas chez les Anciens qu'il s'en instruit; et si son Iphigénie se fait de la divinité l'idée la plus pure, on ne peut dire qu'elle la doive à son modèle grec. Hettner allait jusqu'à prétendre que la figure d'Iphigénie était, chez Euripide, « d'importance secondaire »; il serait plus exact de dire qu'elle est le protagoniste d'une sorte de tragédie d'intrigue, où le poète, mettant en scène des personnages connus, les fait agir plutôt qu'il n'approfondit leurs caractères. Assurément il ne faut pas attribuer à l'Iphigénie de Gœthe une sorte de sur-humanité; elle s'est lentement affranchie et purifiée par l'amour qu'elle a pour sa race, par son énergie indomptable et par sa claire intelligence; mais son horreur du mensonge, et l'action libératrice qu'exerce autour d'elle sa douceur calme et si féminine laissent plutôt reconnaître l'influence de Saint-Martin que celle d'Euripide.

## VII

La différence qui sépare l'*Iphigénie* du poète allemand de celle du poète grec est-elle dans le sentiment chrétien? C'est la question qu'il nous faut maintenant examiner : elle est étroitement unie à celle de la guérison d'Oreste.

Oreste est le seul des Tantalides qui soit poursuivi par les Furies. « On ne nous dit pas, en effet, remarque K. Fischer, que les forfaits de Pélops, de Thyeste et d'Atrée aient suscité ces divinités vengeresses; chacun de leurs crimes était une passion assouvie qui enfantait de nouveaux crimes. » Il n'en est pas de même d'Oreste : son crime ne satisfait aucune pas-

1. H. Weil, *o. l.*, p. 105.
2. Voir, par exemple, Euripide, *Andr.*, 620. Cf. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 117-8, 151-2.

sion personnelle; il est un justicier. Mais cette iniquité apparente, selon laquelle Oreste est seul poursuivi par les Furies, a néanmoins sa justification morale. C'est ce que nous montre un beau commentaire de K. Fischer sur les Euménides : « La loi morale, dit le critique philosophe, courrait de grands risques s'ils n'existaient pas, ces démons du remords (pour traduire librement le langage des mythes) : car alors la faute ne susciterait pas le sentiment d'avoir failli, ni le crime la conscience, ni la ruine morale la réparation et la guérison. C'est la faute qui est le pire des maux, non les Furies! Ces divinités peuvent et doivent causer, non le malheur de l'homme, mais son salut, non sa ruine, mais son bien; elles doivent servir non à la vengeance, mais à la purification, sans laquelle ni maison ni société ne prospère. Qu'elles soient non pas furieuses, mais bienveillantes et bienfaisantes, qu'elles méritent d'être appelées non Erinnyes, mais Euménides. Telle est la sentence de la sage et glorieuse déesse d'Athènes. Chez Gœthe, c'est Iphigénie qui apaise les Erinnyes de son frère et les change en Euménides[1]. »

Oreste a rêvé de grandes actions, mais sans avoir, comme Pylade, le sentiment de la réalité qui préserve des amers regrets. C'est ainsi que la vengeance lui est apparue comme une entreprise glorieuse, et ce « brûlant désir » venait de la présomption (*Uebermuth*), qui est le démon de sa race. Mais son exaltation devait être de courte durée, car il a vécu, dès l'enfance, dans l'abattement et la mélancolie (*Schwermuth*). Lorsqu'il a tué sa mère, son âme n'est pas seulement déchirée par la douleur, mais par le doute. Il doute de son action parce qu'elle a, pour ainsi dire, deux faces qui lui sont successivement apparues : elle est un crime en même temps qu'un acte de justice, ou plutôt elle ne saurait être juste, puisqu'elle venge un forfait par un forfait[2]. De là découlent deux graves conséquences : Oreste n'a plus foi dans les dieux qui l'ont poussé vers le crime[3], et dont les paroles riches d'espérance

1. K. Fischer, *Gœthes Iphigenie*, p. 42.
2. V. 709.
3. *Durch ihren Wink* (v. 710).

l'envoyaient à la mort en lui prédisant le terme de ses maux. En outre, il est incapable d'agir, parce que l'action à laquelle l'encourage Pylade exigerait cette foi, qu'il n'a pas.

Oreste est donc incapable de se purifier par un acte accompli selon la volonté divine, et Gœthe exclut nettement ce mode de rachat. L'idée de ces *travaux* qui rachètent un coupable est familière aux légendes grecques, et c'est en ce sens que Pylade interprète l'oracle d'Apollon : « Un dieu, dit-il, appelle à une action difficile l'homme de cœur qui a failli, il lui impose un travail qu'il paraît impossible d'accomplir : le héros sort vainqueur de l'épreuve, et son expiation sert les dieux et les hommes, qui le vénèrent [1] ». Pylade se trompe, comme doit le montrer la suite de la pièce, mais surtout il entre mal dans l'état des sentiments d'Oreste et il lui attribue, sans le savoir, sa propre santé d'esprit et d'âme. « Nous ne devenons pas justes parce que nous agissons avec justice : nous agissons avec justice lorsque nous sommes devenus justes » ; cette parole de Luther est très justement citée par Stier dans la conclusion de son étude, et nous devons l'entendre ici comme une simple vérité d'expérience. D'où viendra le salut, et quel est le changement moral qui le rendra possible? Sera-ce le repentir? Mais le sentiment de la faute produit plutôt l'abattement et la détresse [2]; il brise les ressorts de l'action; il est une condition essentielle du salut [3], mais il ne le présente pas à notre conscience comme possible et prochain : plus il est profond, plus il en éloigne l'idée. La foi dans notre délivrance du mal, quand nous avons de ce mal une conscience profonde, peut difficilement venir de nous-mêmes : elle nous viendra plutôt — et ce fut l'expérience personnelle de Gœthe — d'un être dont l'ascendant moral s'impose à

1. V. 744 et suiv.

2. Cf. Spinoza, IV, prop. LIV. « Le repentir n'est point une vertu, ou, en d'autres termes, il ne provient point de la raison; au contraire, celui qui se repent d'une action est deux fois misérable ou impuissant. »

3. Stier parle non de *salut*, mais de *pardon*, ce qui nous éloigne des données de la pièce et des sentiments d'Oreste. Car il s'agit ici des conditions nécessaires non pour que la divinité fasse remise d'une faute, mais pour qu'un coupable, que ses déchirements intérieurs rendent impropre à la vie, soit rendu à la santé morale et à l'action.

nous par la vertu d'une humanité supérieure, c'est-à-dire par l'amour et par la pureté. Nous devons cependant nous garder de donner à la guérison d'Oreste une interprétation purement mystique : l'humain et le divin sont intimement mêlés dans *Iphigénie*; mais ce que Gœthe a voulu nous montrer, c'est moins une médiation entre un coupable et la divinité que l'action directe d'une âme sur une âme. Iphigénie ne peut toutefois s'attribuer cette sorte de pouvoir psychique : elle rapporte tout aux dieux, et ne croit posséder qu'un pouvoir d'intercession. Il convient d'insister sur ce point et de nous tenir d'aussi près que possible au texte de Gœthe : il est en effet peu de questions où la fantaisie se soit plus librement donné carrière. L'idée qu'Iphigénie se fait de sa mission s'exprime notamment en deux passages. Lorsqu'Iphigénie ne peut se faire reconnaître d'Oreste, que le délire aveugle, elle s'écrie : « Ah, si le sang maternel que tu as répandu crie sourdement vers les enfers, la parole de bénédiction d'une *sœur innocente* ne fera-t-elle pas descendre sur toi de l'Olympe le secours des dieux[1]? »

Et lorsqu'elle se voit presque contrainte au mensonge : « J'espérais donc en vain, préservée ici de la destinée de ma famille, pouvoir un jour, *d'une main pure et d'un cœur pur*, laver de ses souillures la maison de mes pères![2] » L'idée qui doit se dégager pour nous de ces vers, c'est que la pureté d'Iphigénie lui permettra d'offrir un jour des sacrifices de purification agréables et que les dieux écouteront une voix pieuse s'élevant en faveur d'un coupable. Faute de serrer de près ces textes, les meilleurs critiques d'*Iphigénie* leur ont attribué une signification qu'ils n'ont pas. K. Fischer, dans un chapitre de sa remarquable étude intitulé : *Das stellvertretende Leiden*, croit trouver dans la pièce de Gœthe tout le mystère chrétien. Il nous montre la substitution qui s'opère soit dans le cas du repentir, où c'est un homme nouveau qui souffre pour l'ancien, soit dans le cas d'une âme innocente qui souffre pour les fautes de ceux qu'elle aime, et

1. V. 1164 et suiv.
2. V. 1699 et suiv.

qui voudrait les en purifier. « Quand cet amour, ajoute-t-il, s'étend à toute l'humanité, cette passion qui se substitue et qui rachète n'est autre que l'action du Christ. » La pièce de Gœthe serait ainsi comme un mistère de la passion d'Iphigénie. C'est élargir d'une façon singulière la purification qu'elle veut accomplir, et c'est en changer aussi la nature. Les objections à cette théorie se présentent en foule. On ne peut dire qu'Iphigénie *prenne sur elle* les péchés de sa famille, ni qu'elle offre sa souffrance en sacrifice à la divinité : autre chose est de sentir vivement les fautes de ses ancêtres, autre chose *de se les approprier* et d'être un vivant holocauste. Et la modération d'Iphigénie n'est pas une offrande qu'elle fait directement à la divinité : c'est l'état d'âme qui doit la préserver de la faute. Lorsqu'Iphigénie appelle sur son frère la pitié des dieux, elle le fait au nom de sa piété et de son amour, et c'est aussi par ces sentiments qu'elle obtiendra la purification des Tantalides. La *substitution*, s'il est vrai que ce mot soit ici en sa place, n'est donc pas un miracle religieux : il est, à notre sens, plus près de cette conception de Sophocle, qui fait dire à Œdipe : « Une seule âme en vaut mille pour faire de telles expiations, pourvu qu'elle soit aimante[1] ».

Il est vrai néanmoins que les idées et la psychologie de Gœthe sont toutes pénétrées du sentiment moderne. Dans son paganisme spiritualisé le sentiment religieux est plus pur et plus intime, la conscience, plus sensible, a des résonances lointaines, mais il n'est pas toujours possible de ramener ces différences à des définitions précises[2]. Nous venons de faire à cette théorie de la « substitution » une objection, pour ainsi dire, intrinsèque. On peut lui en opposer d'autres. Si le le mystère s'appliquait à la guérison d'Oreste, cette guérison pourrait être produite à distance, sans qu'il fût besoin de la présence du coupable. Or Gœthe nous montre une action prochaine, et qui s'exerce, en quelque sorte, *par contact* :

1. *Œd. Col.*, v. 496 et suiv. : Ἀρκεῖν γὰρ οἶμαι κἀντὶ μυρίων μίαν | ψυχὴν τάδ' ἐκτίνουσαν, ἣν εὔνους παρῇ.

2. Cette impression est ressentie dès le commencement de la tragédie. Que

« Touché par toi, je fus guéri[1] », dit Oreste à Iphigénie, et, dans l'ordre d'idées dont il est ici question, c'est à un *exorcisme*[2] qu'on pourrait comparer la guérison d'Oreste. Enfin s'il est vrai que « la purification d'une race coupable est le thème fondamental de la tragédie de Gœthe[3] », il faut bien remarquer que cet intérêt général n'est qu'à l'arrière-plan de la pièce, et qu'il préoccupe très médiocrement le spectateur; qu'il soit présent à la pensée d'Iphigénie avant et même après la guérison d'Oreste, c'est ce qui nous paraît naturel, mais il est bien lointain pour nous : c'est l'âme d'Iphigénie qui donne à la pièce son unité d'intérêt; Oreste est guéri dès le troisième acte, mais la pureté dont l'influence a produit cette guérison se gardera-t-elle intacte en Iphigénie dans l'action où les trois Grecs sont engagés, c'est là ce qui nous importe avant tout. Qui prétendrait que l'émotion excitée en nous par le monologue qui termine le quatrième acte[4] vient de notre inquiétude touchant la purification des Tantalides?

Nous venons de voir quelle sorte de danger présente cette question du sentiment religieux dans *Iphigénie*. La tentation est grande de généraliser les données de la pièce, d'en faire sortir une doctrine positive ou négative, et d'éprouver par là les croyances de Gœthe. C'est ainsi qu'on a pu diviser en

l'on compare le fameux vers : *Das Land der Griechen mit der Seele suchend* avec les sentiments d'Ulysse regrettant sa patrie (*Od.*, I, 58, v. 151-8).

1. V. 2119-2120.

2. Cf. la comparaison de Valentin : *Wie bei der Annäherung Christi die Dämonen entfliehen, so der Dämon in Orest, vor jenen absoluten Reinheit* (cité par Evers, p. 162).

3. K. Fischer, *o. l.*, p. 46.

4. Au sujet de cette fin d'acte il est à remarquer que la « tentation d'Iphigénie », ainsi placée, nous cause quelque étonnement. Les sentiments exprimés dans le chant des Parques ne peuvent pénétrer profondément dans l'âme d'Iphigénie : loin qu'elle s'y attarde, il est au contraire dans sa nature de les repousser avec force. Qu'on se représente Polyeucte, à la fin d'un acte, assailli par les griefs populaires contre les chrétiens (tels qu'ils sont, par exemple, exprimés par Stratonice, III, II), effrayé de sentir qu'il est près d'y croire, et le rideau tombant tandis qu'il se les redit à lui-même, sans que le poète mette sous nos yeux la résistance qui doit suivre nécessairement. — La fin du IV<sup>e</sup> acte d'Iphigénie nous montre une absorption du personnage dans le passé, une sorte de méditation lyrique, au lieu du conflit dramatique auquel on s'attend.

deux camps les commentateurs de la pièce, selon qu'ils admettent ou contestent la présence de « l'élément religieux ». Pièce chrétienne, disent les uns, et qui contient tout le mystère de la rédemption; action purement humaine, répondent les autres, et même « antichrétienne [1] ». Ces opinions opposées sont obtenues par une méthode identique, qui consiste à regarder les données réelles de la pièce comme une enveloppe qu'il faut dépouiller, et à diriger l'interprétation, d'une façon plus ou moins consciente, vers ce que l'on croit être le credo philosophique ou religieux du poète. Le « divin », nous avons pu le voir, ne peut évidemment être exclu de ce drame. Nous y voyons une âme qui, pour devenir en quelque sorte une de ces « monades attractives [2] » dont il parlait volontiers, prend sa force dans l'amour d'une divinité juste et bonne. Aussi notre interprétation de la pièce ne peut-elle aucunement, pour être exacte, rester purement humaine. Le divin qu'on prétend en exclure se retrouvera toujours dans cet élément primordial, dans cette force d'impulsion vers un idéal moral, à laquelle Gœthe donne ici la foi pour origine. Mais le mystère d'*Iphigénie* n'est pas seulement dans cette force : il est aussi dans la façon dont elle se transmet. Gœthe, parlant d'une sorte d'influence magnétique que les âmes exerceraient les unes sur les autres, disait (7 octobre 1827) à Eckermann : nous marchons à tâtons à travers des secrets et des mystères. L'action d'Iphigénie sur Oreste semble tenir aussi de ce magnétisme.

On a rappelé la croyance de Gœthe au « démonique », et l'association d'idées est, en effet, naturelle : pour le poète, le démonique est « ce dont l'intelligence et la raison ne peuvent rendre compte [3] », et ceux qui le possèdent exercent autour d'eux comme une action surnaturelle; on serait donc tenté de croire qu'*Iphigénie* nous en est un exemple, mais les explications que Gœthe donne sur cette

1. *Widerchristlich* : Schönwälder.
2. Conversations avec Falk, p. 341. Cf. Biedermann. *G[e] Gespräche*, III, p. 61 et suiv.
3. Conversations avec Eckerm, 2 mars 1831. Cf. p. 338.

faculté, au XX^e livre des *Mémoires*, nous font voir qu'il n'en est rien [1]. De toute manière, il y a dans l'influence d'Iphigénie un véritable mystère, et ceci nous explique pourquoi tant d'analyses ingénieuses ne nous rendent qu'un compte insuffisant de la guérison d'Oreste. L'erreur est de présenter cette guérison comme une sorte de cérémonie logiquement ordonnée, dont chaque rite a son efficacité, et dont la marche suit une progression évidente. En réalité, si certains moments de la purification d'Oreste sont pour nous d'une parfaite clarté, il en est d'autres que nous nous représentons par simple conjecture, et au sujet desquels les critiques diffèrent quelquefois d'opinion. Nous sentons, par exemple, qu'en faisant à Iphigénie le récit de son parricide, Oreste éprouve une douleur qui doit servir à sa guérison, et que son paroxysme de fureur est une convulsion salutaire, qui aide à sa délivrance. Mais tout n'est pas aussi clair dans cette marche d'Oreste vers la croyance qui lui donnera le salut [2]. Ces difficultés s'expliquent aisément d'après les observations qui précèdent : Iphigénie, nous l'avons vu, croit à une *action extérieure* appelée par les prières qu'elle adresse aux dieux d'un cœur pur; mais, pour le poète, le *contact* de cette pureté est l'élément essentiel de la guérison : ce qu'Iphigénie regarde comme la condition du miracle a, par soi-même, une force qui l'accomplit.

1. *Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist, noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend.*

2. Parlant de la vision qui lui montre Agamemnon et Clytemnestre s'avançant la main dans la main, P. Richter (*Zur Dramaturgie des Aeschylus*, p. 254) dit que « cette représentation éveille chez Oreste la croyance au pardon et à la réconciliation » : il serait plus juste de renverser la formule, car cette vision de paix s'explique par les idées d'Oreste que pénètre déjà l'influence d'Iphigénie. Nous ne rappelons cette opinion que pour montrer, à l'appui de notre dire, comment la succession des états et des sentiments d'Oreste est diversement interprétée; de même dans le passage (cité plus haut) où Iphigénie demande si sa parole de bénédiction ne doit pas appeler sur son frère le secours divin, les uns (Schömann par exemple), voient un appel à la divinité, une prière où Iphigénie implore le salut d'Oreste en faveur d'elle-même; d'autres (par exemple P. Richter) ne voient là que des paroles propres à rendre au désespéré le calme et la confiance en des puissances bienfaisantes. La prière qui précède immédiatement la guérison d'Oreste est susceptible aussi de cette double interprétation.

## VIII

Telle est la matière psychologique que Gœthe soumet d'une façon constante à la loi d'équilibre et de symétrie. Nous devons dire maintenant comment est appliquée cette loi, et quelle est sa convenance à la conception de la pièce. Gœthe devait être particulièrement frappé par cette symétrie familière à la tragédie grecque et qui lui est commune avec les arts plastiques. Sans doute il n'a pu soupçonner jusqu'où s'étendaient les correspondances des parties dialoguées : les philologues de son temps n'avaient pas approfondi cette étude qui a complété, dans une certaine mesure, notre idée de la tragédie grecque, non sans donner lieu à des erreurs et à des excès. Gœthe ne soumet pas des scènes entières à la loi de symétrie, mais il en use avec à-propos, et tire d'heureux effets du parallélisme de certaines parties de dialogues.

Les stichomythies, chez nos tragiques, servent ordinairement à marquer des conflits de volontés, et c'est aussi l'emploi général qu'en fait Gœthe. Mais le lyrisme dont son drame est pénétré se retrouve même dans ces formes de dialogue, qui lui semblent cependant mal appropriées, en sorte que l'on pourrait établir — en dehors de toute suite dramatique — comme une échelle de stichomythies où le conflit paraîtrait s'atténuer de plus en plus jusqu'à faire place à l'expression indépendante et purement lyrique du sentiment individuel. A la fin de la grande scène du premier acte entre Iphigénie et Thoas[1], nous voyons un engagement très vif, un croisement de ripostes très bien amené et justifié par le *crescendo* de la scène. C'est avec la plus grande douceur qu'Iphigénie a repoussé l'offre de Thoas, mais celui-ci s'est exaspéré de cette résistance, jusqu'à dire brutalement : « Ne savais-je pas, en venant ici, que j'aurais affaire à une femme? » L'emportement de Thoas rend le débat plus vif, mais tandis que la parole du

1. I, III, v. 493-499.

roi est brusque et ironique, Iphigénie garde toujours son égalité d'âme : l'expression de ses sentiments les plus profonds reste soumise à la loi de mesure. Les mêmes caractères se retrouvent dans la scène II de l'acte IV, entre Arcas et Iphigénie : là, deux stichomythies sont séparées par cinq vers donnés à Arcas : dans la première, il s'agit de la purification de la statue ; dans la seconde, de l'offre de Thoas qu'Iphigénie repousse encore avec sa calme énergie[1]. Comme il est naturel, ces ripostes pressées se trouvent, en général, non au commencement, mais à la fin des scènes, après un dialogue animé dont elles sont l'aboutissement; Gœthe s'en sert pourtant avec beaucoup de bonheur au début de la scène III de l'acte V; la vivacité de ce début est justifiée par les événements antérieurs, par la surexcitation des deux personnages qui s'imputent l'un à l'autre le reproche d'ingratitude ou d'inhumanité[2].

Ailleurs, la stichomythie sert moins à mettre des volontés en opposition qu'à donner du relief aux idées essentielles, à condenser la signification d'une scène entière : c'est ce que nous voyons, par exemple, dans la deuxième scène du premier acte : par deux fois les vers s'opposent un à un pour marquer d'abord la tristesse d'Iphigénie, puis l'aversion qu'elle éprouve à l'idée d'un mariage avec Thoas[3]. Le résumé de toute la scène tient dans ces deux stichomythies. De même, lorsque Pylade veut décider Iphigénie à user de ruse[4], le débat s'élève au-dessus de la question présente : nous perdons de vue le danger menaçant, pour ne plus voir que l'opposition d'une morale relative avec la morale absolue. — Enfin certaines stichomythies ont, comme nous le disions plus haut, un caractère purement lyrique : à la fin de la scène III de l'acte V, lorsqu'Iphigénie s'est efforcée de faire entendre au roi « la voix de la vérité et de l'humanité », dans le court

1. V. 1444-1451, 1456-1465.

2. De même, dans *Polyeucte*, les ripostes égales au commencement de la scène VI de l'acte II s'expliquent par la résolution déjà prise de Polyeucte et par la vive appréhension de Néarque qui croit devoir lui barrer le chemin.

3. V. 74-78, 172-179.

4. IV, IV, V. 1643-1653.

passage où le vers répond au vers[1], le conflit n'est pas entre Thoas et Iphigénie, mais dans l'âme de Thoas, qui semble se parler à lui-même.

Nous n'avons signalé que les divers cas où les vers se répondent un à un : nous pourrions montrer la symétrie portant sur des éléments de plus en plus étendus, du monostique à la tirade. A la fin de la scène II de l'acte IV nous trouvons un dialogue où les vers se répondent très heureusement par couples[2]. Cette distichomythie, de mouvement plus lent, est, à ce moment précis, d'un emploi tout à fait approprié : Arcas, en effet, dont les ripostes ont été jusqu'ici assez vives, invoque maintenant la bonté d'Iphigénie, et ce changement est marqué de façon très nette par le premier couple de vers : « Ne cherche pas, lui dit Iphigénie, à ébranler mon âme que tu ne peux fléchir à ta volonté ». C'est, en effet, ce qu'il y a de plus pur et de plus profond dans l'âme d'Iphigénie que le messager de Thoas veut émouvoir : aussi le dialogue doit-il avoir maintenant quelque chose de plus harmonieux et de plus calme. Gœthe, dans ce court passage, tire de ces correspondances par couples un merveilleux effet. — Nous trouvons isolément des vers se répondant par trois, mais ces responsions ne forment pas de dialogue suivi. Enfin la symétrie appliquée à des parties plus étendues forme des systèmes qu'on pourrait appeler, suivant l'analogie de nos rimes, croisés ou embrassés. C'est ainsi que dans la grande scène du premier acte entre Thoas et Iphigénie (I, III) 4 vers de Thoas sont suivis de 11 vers d'Iphigénie, et cette disposition se répète aussitôt après[3] : système croisé; un système embrassé fait suite immédiatement : 12 vers de Thoas sont suivis de 3 vers d'Iphigénie, puis 3 vers de Thoas sont suivis de 12 vers d'Iphigénie.

Ces correspondances sont, naturellement, dans une corrélation très étroite avec la situation dramatique : il ne faudrait pas les chercher, par exemple, dans la scène où s'achève la

1. V. 1986-1991.
2. V. 1483-1497.
3. V. 433-448, 448-463.

guérison d'Oreste, alors que celui-ci commence à peine à prendre conscience de lui-même, et que les deux autres personnages sont tendus, pour ainsi dire, vers l'unique pensée de cette guérison. De même, cette symétrie ne peut se rencontrer au commencement de la première scène de l'acte II, entre Oreste et Pylade, parce que l'état moral d'Oreste ne le permet pas, et qu'un dialogue de ces deux personnages ne saurait être aussi calme qu'une scène entre Thoas et Iphigénie. Nous n'y trouvons donc tout d'abord que des chocs de vers isolés : l'équilibre des tirades ne paraîtra que lorsqu'il y aura moins d'emportement dans la douleur d'Oreste[1]. Pour des raisons semblables, la scène où Iphigénie apprend de Pylade la chute de Troie et la mort d'Agamemnon ne contient, en fait d'éléments symétriques, qu'une courte stichomythie[2] destinée à faire saillir de la trame du récit les conséquences du sacrifice d'Aulis[3].

## IX

Mais si, dans les applications particulières de la loi de symétrie, nous admirons cette délicate convenance, il faut remarquer cependant que la guérison d'Oreste, telle que Gœthe l'a conçue, était peu propre à être traitée en forme de tragédie plastique, à l'imitation des Grecs. Cette influence d'une âme sur une âme garde un caractère mystérieux, et le travail intérieur qu'elle suppose se traduit difficilement au

1. Voir 742-749, 749-756, 756-762, 762-768 (ici Pylade prononce par deux fois 6 vers, avec une interruption d'un demi-vers d'Oreste).

2. V. 901-906.

3. Les exemples que nous venons de signaler de cette symétrie dans le dialogue répondent bien à un dessein de Gœthe : la comparaison des deux dernières rédactions peut nous montrer notamment que, pour obtenir le système croisé dont il était question plus haut, Gœthe a donné plus d'ampleur à la seconde réponse d'Iphigénie. Mais il faut user de rigueur dans ces sortes de recherches, et faire quelquefois la part du hasard. Dans la 1re scène du IIIe acte, deux tirades de 15 vers d'Iphigénie sont séparées par une exclamation d'Oreste (V. 952-967-967-982). Gœthe a voulu seulement que son personnage reprît haleine : il est peu vraisemblable qu'il se soit attaché ici à une stricte symétrie.

dehors : l'esprit le conçoit et le reconstitue, mais l'émotion du théâtre a quelque chose de plus immédiat et de plus concret. Cet inconvénient est même plus sensible dans le sujet d'*Iphigénie* que dans tout autre. Gœthe qui — nous le savons — représentait en Oreste ce qu'il avait lui-même éprouvé, ne s'est pas assez demandé si l'action psychique qu'il mettait à la scène s'accommodait du cadre qu'il lui donnait. Nous comprenons qu'une âme tourmentée et lasse d'elle-même puisse trouver le repos par l'influence bienfaisante d'une autre âme, mais nous concevons mal que les remords d'un crime tel que celui d'Oreste puissent être ainsi apaisés. D'une façon générale, s'il est un mal moral qui puisse être guéri par cette influence émanée d'un être pur, sera-ce le remords, dont la cause ne nous est pas intérieure, dont la douleur peut être atténuée par une activité personnelle et constante, dirigée consciemment vers cette fin, mais dont la source ne saurait être tarie en nous? Comment une pareille influence peut-elle empêcher à jamais la « vision du fait accompli » de se reproduire dans la conscience? Oreste est-il définitivement guéri? Nous ne pouvons l'admettre que par une sorte d'acte de foi en une Force psychique invisible et mystérieuse. Eschyle, en portant sur le théâtre cette redoutable légende d'Oreste, l'avait traitée de la manière la plus haute et la plus dramatique à la fois : il avait montré comment une action criminelle en soi, mais accomplie comme un devoir sous l'impulsion de la conscience, ne pouvait être impitoyablement punie par des dieux sages et bons [1]. En élevant ainsi le sujet, dont l'intérêt s'étendait à l'humanité tout entière, Eschyle pouvait négliger les sentiments particuliers d'Oreste : il devait même — si surhumain que cela pût être — le montrer exempt de remords. Le sentiment moderne ne permet plus de concevoir ainsi le sujet : il exige que les déchirements d'Oreste nous soient montrés, et l'on imagine difficilement qu'un dramatiste moderne puisse trouver pour un pareil sujet une solution apaisante. Gœthe

1. Voir G. F. Schœmann, *Des Aeschylos Eumeniden*, p. 96.

l'a tenté, mais si grande que soit la puissance morale de son Iphigénie, la guérison d'Oreste n'a pas pour nous un caractère assez net et définitif. Traitée dans la forme du drame grec, la plus plastique qui fut jamais, ce sujet nous laisse sentir une certaine disconvenance entre sa matière et son cadre.

Aussi peut-on penser que Gœthe ne reçut peut-être pas sans surprise l'éloge de Wieland, déclarant que sa tragédie était grecque « jusqu'à l'illusion »; il sentait trop bien comment, « par la prédominance du sentiment », son *Iphigénie* s'éloignait de la méthode objective et de l'esprit antique[1]. Nous avons rappelé précédemment la formule de Schiller « sans Furies, point d'Oreste » : il faut assurément louer Gœthe d'avoir laissé les Furies dans l'âme d'Oreste, mais les observations de Schiller n'en sont pas moins justes dans leur fond. Il voudrait au théâtre plus de proportion entre l'élément *sensible* et l'élément *moral*, non qu'il ne soit persuadé que celui-ci doive prédominer sur celui-là, mais il réclame seulement du premier ce qui est nécessaire pour bien mettre l'autre dans son jour[2]. « L'état d'Oreste, dit-il, est un tourment trop long, trop monotone, et *sans objet* : ici est une des limites qui séparent la tragédie antique de la tragédie moderne. » L'équilibre lui semble rompu dans *Iphigénie* entre l'action extérieure et l'action morale, et comme celle-ci souffre de son propre avantage, il propose à Gœthe quelques remèdes. Il faudrait, d'après lui, faire moins de place à la « casuistique morale », abréger les scènes consacrées à Oreste, ne pas perdre de vue Thoas et ses Tauriens, qu'on oublie pendant deux actes entiers. « A la vérité, dit-il, on entend parler, au II$^{e}$ et au III$^{e}$ acte, du danger que courent Oreste et Pylade, mais *on n'en voit rien*, rien de *sensible* ne nous rend manifeste le péril pressant. A

1. Avec Eckerm., II, 137. — A plus forte raison cette divergence est-elle sensible pour la critique qui, dans l'analyse des divers éléments de la pièce, s'efforce d'en marquer l'origine, et de distinguer ce qu'il faut rapporter à la personnalité du poète, à son temps et à sa nation. La « part allemande » dans la tragédie, est selon Vilmar « l'esprit d'intimité », et cette place faite à l'élément sentimental, que Schiller trouvait trop large et exclusive.

2. *Schiller-Gœthe Briefwechsel*, Weimar, 22 janvier 1802, n° 836 *passim*.

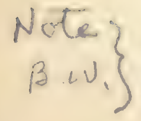
mon sens, il faudrait insérer dans ces deux actes un nouveau motif qui rendît continue l'action extérieure et préparât davantage l'apparition d'Arcas. » Rien de plus juste, ni qui montre d'une façon plus nette le défaut d'un admirable poème dramatique. Le mal d'Oreste et les scrupules d'Iphigénie ne nous touchent pas en ce qu'ils compromettent la délivrance et le retour en Grèce : les Tauriens de Gœthe sont trop humanisés pour que le sort de leurs captifs nous inspire de sérieuses craintes; et ceci, qui est fort admissible en soi, est dangereux dans ses conséquences. Car on ne peut, évidemment, reprocher à Gœthe d'avoir fait de Thoas un Scythe trop sensible et délicat : avec un Thoas plus barbare, c'en était fait de l'idéale grandeur de son héroïne. D'abord elle eût gardé sa fonction de prêtresse sacrifiante, et l'idée de cette souillure détruisait la conception de Gœthe[1]; en outre, il aurait été nécessaire qu'Iphigénie eût recours à la ruse (car il aurait paru peu vraisemblable que Thoas se laissât tout d'un coup persuader) et cette solution était en contradiction avec le caractère d'Iphigénie[2]. En sorte que le dénouement eût demandé quelque dieu de la machine : ce dieu, en l'état de la pièce, c'est l'humanité du roi Thoas. La douceur « descendue du ciel sous une forme humaine... a promptement fondé son empire chez ce peuple sauvage et grossier[3] » : l'adoucissement de ces âmes incultes est son premier miracle, antérieur à la tragédie : le

1. Même en admettant, comme dans la tragédie d'Euripide (*Iph. Taur.*, v. 258 et suiv.) que les victimes aient manqué depuis longtemps.

2. L'horreur que l'Iphigénie de Gœthe a pour le mensonge ruine le plan de Pylade, comme la droiture de Néoptolème, dans le *Philoctète* de Sophocle, compromet la ruse d'Ulysse. On a rapproché avec raison ces deux moments dramatiques (voir, dans l'ouvrage de P. Stapfer, *Etudes sur Gœthe*, p. 124 et suivantes, les très justes observations de l'auteur et celles de M. Ernest Lichtenberger). Mais quel que soit l'intérêt de ce rapprochement, l'analogie n'est point profonde. La péripétie, dans la tragédie de Sophocle, n'est pas, comme dans l'*Iphigénie* de Gœthe, intimement liée à la conception essentielle du sujet. La figure de Néoptolème n'en est pas moins d'une grande noblesse, et F. Allègre (*Sophocle*, p. 121 et suiv.) qui fait une pénétrante analyse des sentiments du jeune héros, montre que Sophocle s'est pris pour lui de sympathie, et qu'il lui donne une admirable rigueur dans l'accomplissement du devoir. — Voir plus haut, p. 14-5.

3. V. 1477 et suiv.

dernier sera sa victoire sur l'amour même qu'elle a inspiré[1]. C'est là sans doute une des plus belles études d'âmes qui aient jamais pu tenter un poète, mais ici l'action extérieure est si bien asservie à cette étude qu'elle s'efface jusqu'à se faire oublier. La formule d'Aristote : « la fin d'une tragédie est une action, non une manière d'être[2] », se trouve, pour ainsi dire, renversée. C'est ainsi que la pièce de Gœthe, tout en s'appropriant les plus beaux caractères de l'art tragique des Grecs, l'équilibre des parties, la calme simplicité, la noblesse des attitudes et ce profond sentiment de la mesure, dont *Tasso* va nous donner une nouvelle expression, ne retient pas cependant, dans sa composition générale, le principe essentiel de cet art.



1. Etant donnée la fiction de la tragédie, on peut poser ce principe : tel Thoas, telle Iphigénie : la pièce d'Euripide nous fait bien voir comment Iphigénie perd en grandeur autant qu'on donne à Thoas de barbarie.
2. *Poét.*, VI, 1450[a].

## CHAPITRE II

### IPHIGÉNIE A DELPHES. — NAUSIKAA

#### Iphigénie à Delphes.

Sous l'influence de la même idée de purification et d'apaisement, Gœthe conçoit le sujet d'un autre drame, suite naturelle d'*Iphigénie en Tauride*, et qui devait former avec elle une sorte de dilogie.

Nous venons de voir qu'*Iphigénie en Tauride* nous représente Oreste guéri par une sorte d'action psychique. Le drame — ainsi qu'une pièce isolée d'une trilogie antique — forme un tout indépendant; il peut se suffire à lui-même, mais nous n'y voyons pas la purification définitive, qui est réservée au retour du frère et de la sœur à Mycènes[1]. Nous avons dit plus haut qu'on avait invoqué ce motif pour résoudre la « question de Tantale »; si l'aïeul n'est pas encore réconcilié avec les dieux, c'est, nous dit-on[2], parce que les crimes de la race ne sont pas encore effacés : la trace du sang subsiste encore dans la maison des Pélopides : la complice d'Oreste, Electre, doit être purifiée, elle aussi, pour la part qu'elle a prise au parricide. Il est donc naturel que, pendant la méditation ou l'achèvement de son *Iphigénie en Tauride*, Gœthe se soit représenté les destinées ultérieures de ses personnages :

1. Voir notamment V. 1968-9 : *Lass mich... hinübergehn und unser Haus entsühnen.*

2. Evers, *o. l.*, p. 181.

le 18 octobre 1786 il trouve le plan de son *Iphigénie à Delphes* et ce travail vient interrompre son remaniement de la première *Iphigénie*[1]. Voici l'argument du nouveau drame, tel qu'il nous est donné dans le *Voyage en Italie* : « Electre, dans l'espoir certain qu'Oreste apportera à Delphes[2] la statue de Diane Taurique, vient au temple d'Apollon, et consacre au dieu, comme offrande d'expiation définitive, la hache cruelle qui a causé tant de maux dans la maison de Pélops. Mais voici, par malheur, qu'un Grec vient à elle : il lui raconte qu'il était le compagnon d'Oreste et de Pylade en Tauride, et qu'il s'est sauvé après avoir vu les deux amis conduits à la mort. Electre, la passionnée, ne se connaît plus, et ne sait si elle doit tourner sa rage contre les dieux ou contre les hommes. — Cependant Iphigénie, Oreste et Pylade sont arrivés également à Delphes. La pure sérénité d'Iphigénie fait un frappant contraste avec la passion terrestre d'Electre, quand toutes deux se rencontrent sans se connaître. Le Grec fugitif aperçoit Iphigénie, il reconnaît en elle la prêtresse qui a sacrifié les deux amis, et la dénonce à Electre. Celle-ci est sur le point d'immoler sa sœur avec la hache même qu'elle a saisie de nouveau sur l'autel, quand une heureuse diversion vient épargner aux deux sœurs ce malheur affreux. » « Si cette scène réussit, ajoute Gœthe, on n'aura guère vu sur le théâtre rien de plus grandiose ni de plus émouvant. »

Le projet, comme l'a montré Vahlen[3], est inspiré d'une fable de ce recueil d'Hygin que Gœthe disait n'avoir jamais ouvert sans plaisir[4]. Hygin paraît avoir contaminé les arguments de deux tragédies : une *Iphigénie à Delphes*, dont le sujet est sensiblement le même que celui du projet de Gœthe, et une *Érigone*[5] (sans doute celle de Sophocle) où l'on voyait la fille de Clytemnestre et d'Égisthe menacée de mort par

1. Lettre à Mme de Stein du 18 octobre, et *Voyage en Italie*, 19 octobre.

2. Elle doit entendre, en effet, l'oracle *Bringst du die Schwester* : « Si tu rends Diane à son frère Apollon »; Oreste ira donc directement à Delphes,

3. *Aristoteles und Gœthe. Sitzunsgsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Wiener Akademie*. Bd. 75, p. 222.

4. Lettre à Schiller du 29 août 1798.

5. Cf. Nauck. *Trag. graec. fragm.*, pp. 151 et 180.

Oreste, qui vient de tuer son frère Alétès, et transportée en Attique par Artémis, dont elle sera la prêtresse [1]. Une différence est à signaler entre la donnée d'Hygin et l'argument de Gœthe : elle est dans la façon dont se trouve motivée la présence d'Électre à Delphes. D'après Hygin, Électre vient consulter l'oracle au sujet de la mort de son frère [2] : Gœthe suppose, comme il est dit plus haut, qu'elle vient offrir à Apollon la hache qui fut, dans la maison de Pélops, l'instrument de tant de crimes. Ce motif rappelle, par une sorte de symbole, la fatalité qui a pesé sur toute une race, et rattache, comme un dernier anneau, l'action de la pièce à toute la légende antérieure [3]. — Mais c'est là tout ce que peut nous apprendre le projet de Gœthe. Le reste est conjecture, et les essais dramatiques où l'on a tenté d'ébaucher ce que le poète aurait fait de son plan ne sont que des imitations souvent puériles d'*Iphigénie en Tauride*. Scherer n'a pas eu de peine à montrer que la plupart des inventions de Halm [4] n'auraient pas trouvé place dans la tragédie de Gœthe. Ce qu'on peut, en effet, déterminer avec le plus de certitude, c'est ce que le poète *n'aurait pas fait*. Halm, qui ne se sert pas du motif de la hache, se tient, en revanche, de très près à l'*Iphigénie en Tauride*. Le calme d'Iphigénie produit l'apaisement dans l'âme tourmentée d'Électre, qui s'endort même sous nos yeux, bercée par un chant d'espérance; plus tard, Électre, comme l'Oreste de Gœthe, est prise d'un accès de

1. Hygin, f. 122. Cf. Welcker, *o. l.*, p. 216.

2. Hygin, f. 105. Alétès, fils d'Egisthe, après avoir reçu la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, qui fut — lui a-t-on dit — sacrifié en Tauride, s'est emparé du trône de Mycènes. C'est cette même nouvelle qui conduit Electre au temple de Delphes.

3. Aussi ne dirons-nous pas, comme on l'a fait, que cette « hache fatale » est un motif analogue à ceux qu'emploiera plus tard la *Schicksalstragödie* (Cf. W. Scherer, *Westerm. Monatsh.*, 1879, Bd. 46, p. 75 = *Aufsätze über Gœthe*, p. 168). Ce motif a pour justification et pour appui le profond sentiment moral dont *Iphigénie en Tauride* est le développement.

4. *Iphigenie in Delphi*, représentée le 18 octobre 1856 au Burgtheater de Vienne. — En 1843 Kannegiesser avait écrit une *Iphigenia in Delphi* (*Schauspiel in 3 Acten, mit einem Vorspiele : Iphigenias Heimfahrt, und einem Nachspiele Iphs. Tod*), louée par Viehoff et dont on trouvera l'analyse chez Cart, *Gœthe en Italie*, p. 102 et suiv.

fureur; mais surtout la péripétie la plus émouvante du drame est produite par un scrupule de conscience, par la droiture d'âme d'Iphigénie[1]. Rien ne montre mieux que ce motif le danger de pareils essais, car s'il est une invention peu conforme à l'esprit d'*Iphigénie en Tauride*, et qu'eût désavouée Gœthe, c'est assurément celle-ci. Iphigénie a promis sous serment à Oreste et à Pylade de ne pas se faire connaître, afin qu'Alétès ne soupçonne pas leur retour : plutôt que de trahir ce serment, elle est près de se laisser frapper par Électre, et l'auteur a pensé sans doute que cet héroïsme était digne de celui qu'elle a montré devant Thoas : en réalité c'est d'un absurde formalisme qu'elle risque d'être victime, et ce motif « inspiré de Gœthe » n'est qu'un sombre quiproquo.

D'une façon générale, on peut penser, avec Scherer, que Gœthe se serait efforcé de ne pas faire une sorte de réplique de sa première *Iphigénie*, et de présenter ses personnages sous d'autres aspects. Malgré le titre, Électre aurait eu, sans doute, le rôle principal, mais, comme nous l'avons dit, les conjectures que l'on peut faire sur le projet de Gœthe sont de peu d'intérêt : le poète se proposait-il de représenter le moment où Iphigénie touche cette terre « qu'elle cherchait avec l'âme[2]? » Cela est possible. La scène se passant dans le temple même, aurions-nous eu comme un tableau grandiose du culte et des croyances des Grecs? Libre à Scherer de l'imaginer en poète. Nous voyons, sans doute, qu'à Rome, le 6 janvier et le 16 février, Gœthe se demande s'il ne ferait pas mieux de travailler à sa seconde *Iphigénie* plutôt que de se tourmenter avec les fantaisies d'un *Tasso*, et l'on conçoit, en effet, que la douleur d'Électre lui semble plus saine que

1. Cf. Scherer, *o. l.*, p. 171.

2. Scherer pense, non sans vraisemblance, qu'en représentant ces sentiments d'Iphigénie, Gœthe n'aurait fait qu'exprimer sa propre joie d'être enfin dans la terre promise d'Italie. Scherer va même, dans son ingénieux parallèle, jusqu'à constater que « c'est la bonté d'un prince du Nord qui a permis à Gœthe, comme à son héroïne, de partir pour un pays ardemment désiré ! » On ne peut suivre aussi loin le distingué critique, qui met d'ailleurs dans ces *Etudes* tant de claire intelligence et d'ardente imagination.

celle de son poète mélancolique; mais nous ignorons jusqu'où son travail a été poussé, et si la méditation lui donne tout ce qu'il s'était promis du sujet. Ce qui l'avait séduit, c'est la scène terrifiante où Électre reconnaît sa sœur qu'elle allait frapper; cette reconnaissance est, en effet, de celles qu'Aristote tient pour les plus pathétiques[1] : c'était assez pour frapper l'esprit de Gœthe, mais non pour le déterminer à écrire une pièce entière.

## Nausikaa.

### I

De l'automne de 1786 au printemps de 1787, les journaux de voyage et la correspondance de Gœthe le montrent occupé d'une tragédie d'inspiration antique, et dont les voyages d'Ulysse lui ont fourni le sujet : « T'ai-je dit, écrit-il de Giredo le 22 octobre 1786, que j'ai fait le plan d'une tragédie : *Ulysse à Phéa*[2]? Une idée bizarre, qui, peut-être, réussira ». L'attrait de ce nouvel ouvrage est même assez fort pour que *Tasso* passe, un moment, au second plan. C'est que le poète s'identifie en pensée au personnage d'Ulysse : il se regarde comme un voyageur errant[3] qui cingle vers le port, sur une mer violemment agitée[4] : comme Ulysse, « il voit bien des cités, et éprouve les dispositions de beaucoup d'hommes » ; pour des natures profondément sensibles, tous ces contacts ne sont pas sans dangers : des amitiés se nouent

1. Cf. Vahlen, *o. l.* — Aristote (chap. XIV, p. 1454ª) cite le *Kresphonte* d'Euripide, où Mérope reconnaît son fils, au moment de le frapper. — On a parlé, avec raison, d'une influence de la *Mérope* de Voltaire sur cette conception d'*Iphigénie à Delphes*. Biedermann (*Gœthe-Forschungen. Neue Folge*, p. 155 et suiv.) a même pensé que l'abandon d'*Elpénor* pouvait s'expliquer par l'analogie de ce drame avec le nouveau dessein de Gœthe. Mais la grande scène d'*Iphigénie à Delphes* ne pouvait guère, d'après ce qu'on a vu plus haut, se retrouver dans *Elpénor*.

2. Entendons : Schéria.

3. *Ein Irr- und Inselfahrt*, 17 mars 1787.

4. Rome, 21 fév. 1787.

que la séparation vient briser, des inclinations naissent dont les racines vont plus profondément que l'on ne pensait : on ne les arrache pas sans mélancolie ni sans amertume. A Naples, le 2 mars 1787, le poète voit s'éloigner, entre Capri et le cap Minerva, la frégate qui fait voile vers Palerme : « Si l'on voyait partir ainsi une personne aimée, dit-il, il faudrait mourir de regret[1] ! » Ces dangers de la vie errante étaient plus grands pour Gœthe que pour aucun autre. On se rappelle, par exemple, le charme qu'il exerce sur cette princesse si vive et primesautière qu'il rencontre à Naples[2] chez les Filangieri : elle veut, à tout prix, l'installer à Sorrente où elle possède un grand domaine : l'air de la montagne et l'admirable paysage le guériront de toute philosophie; elle-même viendra le rejoindre, et il ne restera plus trace de ses rides précoces. On voit quelles impressions et quelles aventures suggéraient à Gœthe l'idée de se représenter en Ulysse. Les paysages qu'il avait sous les yeux le faisaient aussi penser à l'île des Phéaciens. A Palerme, où il arrive le 2 avril après une pénible traversée, il croit retrouver « sur le bord de la mer, les jardins d'Alkinoos[3] »; le 3 avril, il lui semble impossible de rendre la beauté de ce qu'il voit, « la pureté des contours, la douceur de l'ensemble, les tons nettement distincts, l'harmonie du ciel, de la mer et de la terre »; il éprouve comme une ivresse d'enthousiasme dans cette « reine des îles » qui l'accueille avec ses mûriers verts, ses lauriers-roses, ses enclos de citronniers, son air tiède et parfumé. Mais c'est au Jardin public, tout émaillé de renoncules et d'anémones, qu'il est le plus pénétré du charme de cette nature. C'est là qu'il revient sans cesse, et qu'il passe les heures les plus heureuses, parce qu'il se sent « transporté dans l'antiquité[4] » : ces vagues noirâtres qui, vers le nord, déferlent dans toutes les échancrures de la baie, l'odeur même de cette mer d'où monte une vapeur, tout

1. Cité par Scherer, p. 209.
2. Naples, 12 mars 1787.
3. Lettre à Mme de Stein du 17 avril 1787.
4. 7 avril.

rappelle l'île des Phéaciens, à ses sens aussi bien qu'à sa mémoire[1]. Il achète un texte d'Homère[2], lit avec dévotion ce qui se rapporte au séjour d'Ulysse chez Alkinoos et en fait à son ami Kniep des traductions improvisées; le 16 avril, il lit « son pensum » dans l'*Odyssée*; puis il médite, au pied de la montagne Sainte-Rosalie, sa tragédie de *Nausikaa* (c'est la première fois qu'apparaît ce titre[3]), il en précise le plan et se donne le plaisir d'exécuter aussitôt certaines parties qui le tentent.

Le 17 avril, Gœthe vient à la même place poursuivre sa méditation poétique, mais un « fantôme » qui le hante depuis quelques jours déjà s'empare tout d'un coup de son esprit : c'est l'idée de la « plante primitive » : « Le jardin d'Alkinoos a disparu; le jardin du monde s'est ouvert ». C'en est fait dès lors de sa tragédie, qui ne sera jamais achevée : il y pense encore cependant; le 18 avril, il écrit à Mme de Stein : « Ce que je vous prépare me réussit à souhait : j'ai déjà pleuré de joie à l'idée du plaisir que je vous ferai ». C'est à la date du 7 mai 1787 que *Nausikaa* est pour la dernière fois mentionnée dans le *Voyage en Italie*; assis sur des branches d'oranger, dans un pauvre jardin de paysan, près de Taormina, il médite encore le plan de sa tragédie. On a quelquefois pensé que le résumé fait de mémoire en 1816 et inséré dans le *Voyage en Italie* nous donnait le résultat de cette méditation. Mais B. Suphan, dans son excellente édition critique[4], et Max

1. 7 avril.

2. C. Ruland a retrouvé dans la bibliothèque de Gœthe cet exemplaire d'Homère acheté à Palerme. Ce sont deux volumes reliés en parchemin. Le titre du vol. II est : *Homeri Odyssea... graece et latine. Graeca ad principem H. Stephani, etc. Curante Stephano Berglero, Transylvano. Patavii, Typis Seminarii, MDCCLXXVII. Apud Ioannem Manfrè.* Dans les chants que Gœthe a lus à cette époque, des traits marquent certains vers ou certains passages, et des mots sont soulignés. On en trouvera le détail dans l'édition de Weimar (B. Suphan, p. 413-4).

3. Le *schéma* de la pièce est certainement antérieur à l'achat du texte d'Homère et à l'exécution des fragments que nous possédons. En effet, dans ces fragments, le nom de Nausikaa (que Gœthe ne se rappelait plus sans doute auparavant) est substitué à celui d'Arété; le personnage de Xantha porte maintenant le nom d'Eurymédousa; enfin plus d'un motif témoigne d'une lecture récente de l'*Odyssée*. — Voir les *Remarques* d'Otto Pniower dans l'édition du *Jubilé*, t. XV, p. 350 et suivantes.

4. *O. l.*, *Paralipomena*, p. 415 : *wir haben ihn (den Plan) vielmehr zu betrachten*

Morris, dans une étude très nourrie de faits et pleine de justes aperçus [1], repoussent, avec raison, cette hypothèse. Le second plan nous offre, en effet, une conception de la pièce profondément différente de celle du scénario primitif : celui-ci porte bien la marque des goûts et des sentiments de Gœthe au temps du voyage en Italie : c'est le plan d'un drame tout intime [2] et psychologique, dont l'action ne se charge point de motifs ni d'événements extérieurs. Cette action, comme celle d'*Iphigénie* et de *Tasso*, se passe entre cinq personnages (c'est, nous l'avons vu, le « chiffre typique » dans les drames classiques de Gœthe), les compagnes de Nausikaa et les Conseillers Phéaciens n'ayant qu'un rôle épisodique. On peut d'ailleurs, en examinant de près, comme l'a fait Max Morris [3], le passage qui, dans la lettre du 7 mai 1787, précède le plan donné sous le titre *Aus der Erinnerung*, reconnaître certaines transitions interpolées qui sont — on n'en peut guère douter — d'une époque bien postérieure à celle du voyage en Italie. Nous reviendrons plus bas sur ce point. De toute manière, le premier dessein de *Nausikaa* nous intéresse bien autrement que la façon dont Gœthe pouvait, trente ans plus tard, imaginer le plan de la tragédie. C'est donc le schéma qu'il nous faut étudier tout d'abord [4].

*als eine lezte Spiegelung des Gegenstandes, durch späte Erinnerung und nachschaffende Phantasie hervorgerufen.*

1. Gœthe-Jahrbuch, Bd. XXV (1904), p. 89 et suivantes.

2. *Gœthe zieht die Scene ins Bürgerlich-Häusliche*, Max Morris, p. 101.

3. *Ibid.*, p. 110.

4. Je ne signalerai que pour mémoire l'opinion de Lücke (*Gœthe und Homer*, p. 15), d'après laquelle le schéma ne nous donnerait pas le plan de *Nausikaa*, mais celui d'*Ulysse à Phéa*, qu'il faudrait rapporter non au printemps de 1787, mais à l'automne de 1786. Lücke voit dans son hypothèse le seul moyen plausible d'expliquer la confusion des noms donnés dans le schéma, ou, tout au moins, les difficultés de leur attribution. Biedermann un des premiers (*Gœthe-Forschungen*, 1875) a montré que ces difficultés pouvaient aisément se résoudre. L'identité de Xantha et d'Eurymédousa, celle de Néoros et du fils d'Alkinoos, sont de toute évidence. Si, dans l'esquisse, Nausikaa porte le nom d'Arété, c'est que Gœthe avait de l'épisode homérique un souvenir un peu vague. On s'est toutefois demandé s'il n'aurait pas substitué le second de ces noms au premier pour de simples raisons de prosodie. — Quoi qu'il en soit de ce point particulier, nous ne jugeons pas nécessaire de nous attarder à la réfutation de l'hypothèse de Lücke. Notons seulement un détail typique : dans cette esquisse

## II

Le premier acte commence par le jeu de balle. Cette scène d'introduction est très courte : les jeunes filles ne font, pour ainsi dire, que passer en courant, et Nausikaa ne paraît pas avec elles : nous ne la verrons que dans la troisième et la quatrième scènes. Mais nous apprenons par ses compagnes qu'elle est un peu songeuse et triste; son dialogue avec Xantha (Eurymédousa) nous en dira la raison. Aussitôt que les jeunes filles ont quitté la scène, Ulysse, que leurs cris ont réveillé, sort de la grotte où il s'était endormi [1]. Le passage où il se demande dans quel pays il se trouve, et si les voix qu'il vient d'entendre sont celles des Nymphes, est très directement inspiré d'Homère [2]. Gœthe introduit ici avec à-propos, comme complément d'exposition, un rappel des « erreurs » et des souffrances qui ont suivi le départ de Troie. Puis, voyant s'approcher deux femmes, Ulysse se cache : il attendra, pour se montrer, l'occasion favorable.

Nausikaa paraît alors avec Eurymédousa. Au moment où l'on va retourner à la ville, la vieille intendante demande à la jeune fille, qui n'a pas pris part au jeu, pourquoi elle se tenait ainsi pensive à l'écart. Le motif, dans les fragments exécutés par Gœthe, est un songe de Nausikaa : ce songe, « qui ressemble à un souhait », lui a représenté comme prochain le temps des fiançailles. Mais nous avons ici l'influence d'une récente lecture de l'*Odyssée* [3] : dans le schéma, qui est antérieur, nous l'avons vu, à l'achat de l'exemplaire d'Homère,

qu'on voulait faire remonter à 1786 se trouve l'indication *Delphinen* (II, 2) qui rappelle un détail du *Voyage en Italie*, une traversée faite *le dimanche 1er avril 1787*.

1. Scherer, se souvenant qu'Ulysse est nu dans la scène homérique, et jugeant (avec raison, sans aucun doute!) qu'il n'en peut être ainsi dans notre drame, suppose qu'il parle ici tout en restant dans la grotte, et en se penchant au-dessus d'un rocher qui le cache à moitié. Max Morris fait observer « que, dans la deuxième scène, il a paru devant des spectateurs modernes, plus prompts à s'effaroucher qu'une fille de roi des temps antiques ». Il est donc plus simple de supposer qu'Ulysse a des vêtements déchirés.

2. *Od.*, VI, 119 et suiv.

3. VI, 25 et suiv.

les rêveries de Nausikaa sont autrement motivées : un riant paysage de printemps éveille dans l'âme de la jeune fille les pressentiments d'un avenir qui la trouble; l'esquisse porte les indications : *temps des fiançailles, père, mère* : on peut se demander si Nausikaa pense à sa mère, qui n'est plus (Gœthe la fait orpheline, à dessein), et à son père qu'il faudra quitter; mais comme Gœthe doit plutôt nous montrer la pensée de la jeune fille tournée vers cet amour qu'elle va bientôt éprouver, il est plus vraisemblable d'admettre, avec Scherer, qu'elle se rappelle ici ce que son père lui a conté de l'heureux temps de ses fiançailles. Elle revoit aussi ces couples, quelquefois rencontrés, « qui se regardent en silence[1] », et cette songerie emplit ses yeux de larmes. C'est alors que paraît Ulysse : il a passé la nuit sous des feuilles, tel le tison qui couve sous la cendre et auquel on peut rendre la flamme et la vie[2]; il demande un secours, que Nausikaa lui promet. L'esquisse porte à cette place un mot qui a son importance, et qui ne figurait pas dans l'édition de Riemer : *Angesehen*; ici comme dans le récit d'Homère, la jeune fille a pour le héros un regard de sympathie et d'admiration[3]. — Resté seul, Ulysse songe à se conduire de la façon la plus prudente : il taira son nom « qui ne sonne guère mieux que celui d'un valet », et ne dira pas qu'il est marié, de peur, sans doute, de perdre l'appui des femmes. Il est à croire aussi que le regard de la jeune fille ne lui a pas échappé. De toute manière, son excès de prudence sera la faute initiale d'où sortira le dénouement tragique. — Ici finit le premier acte, qui donnait, on le voit, une excellente exposition du sujet, et faisait bien pressentir la suite de l'action.

Le scénario du deuxième acte nous montre d'abord un

1. Vers 94 : *Dann schweigen sie, und sehn einander an.*

2. V. 97-101. Cf. *Od.*, V, 486 et suiv. L'éditeur de Weimar et Max Morris rattachent ces vers au monologue d'Ulysse. Scherer, approuvé par Pniower, croit avec raison, ce semble, qu'ils appartiennent à la quatrième scène du premier acte.

3. Cf. *Od.*, VI, 237 : Κάλλει καὶ χάρισι στίλβων· θηεῖτο δὲ κούρη. Il y a là, d'après ce que nous savons de la date du schéma, non pas imitation, mais rencontre naturelle.

cercle intime de famille : Alkinoos, sa fille et son fils Néoros. Alkinoos a fait le tour de son jardin et constaté les dégâts causés par la tempête; il pense à son fils et à sa fille, avec joie sans doute, peut-être aussi avec la mélancolie que donne l'avenir incertain. Car ses enfants quitteront bientôt la maison paternelle : l'admiration que Néoros manifestera bientôt pour Ulysse (III, 2) nous porte à supposer — comme l'a fait Scherer — que Gœthe voulait donner au jeune homme une âme ardente, aspirant à la vie guerrière et aventureuse, impatiente de briser le cercle étroit qui l'enserre; d'autre part Nausikaa devra bientôt faire un choix parmi les prétendants phéaciens. — Néoros vient trouver son père : il rentre de quelque course en mer, et fait le récit de sa traversée; le départ avait eu lieu par un temps calme, des dauphins faisaient même une escorte au navire [1]; mais la tempête s'est brusquement déchaînée, et les marins ont été frappés de ce changement subit, causé, nous le savons, par la colère d'un dieu. Nausikaa paraît à son tour; elle montre à son père le linge qu'elle lui a préparé, et va sans doute compléter le récit de son frère, lorsqu'elle aperçoit Ulysse. Celui-ci raconte son naufrage et se donne pour un compagnon d'Ulysse [2] : ses hôtes le reçoivent avec bonté : ils l'accueillent, disent-ils, plus volontiers que l'étranger qui vient entouré de puissance et chargé de richesses [3]. Ulysse demande alors un vaisseau pour retourner à Ithaque : Alkinoos est tout prêt à le satisfaire, mais il doit consulter d'abord ce conseil des Anciens qui paraît au quatrième acte [4]. Nausikaa s'éloignant aussi, Ulysse reste seul avec Néoros. Le jeune homme veut connaître la vie de cet étranger dont il admire, sans doute, l'énergie et la parole

1. Souvenir de la traversée de Naples à Palerme.

2. Max Morris remarque avec raison que ce détail n'est pas tout à fait d'accord avec le monologue qui termine le premier acte.

3. Cf. édition de Weimar, p. 419, notes : $H^2 4^b$, $H^3$ Bl.$18^b$.

4. Scherer tient pour vraisemblable qu'Alkinoos objecte ici l'oracle d'après lequel Poseidon, irrité de voir les Phéaciens reconduire sans péril les naufragés jetés à la côte, doit un jour détruire un de leurs vaisseaux et masquer leur port par une grande montagne (*Od.*, VIII, 564 et suiv., XIII, 147 et suiv.). L'idée est ingénieuse, mais nous savons que Gœthe, lorsqu'il écrit le scénario, a un souvenir assez vague de l'épisode.

persuasive. Le héros artificieux ne lui dit apparemment que ce qu'il juge opportun, mais il trouve moyen de mettre à profit la sympathie de Néoros, en lui faisant promettre d'aider, à l'occasion, « son compagnon », c'est-à-dire Ulysse.

Au troisième acte du schéma, et dès la première scène, se révèlent les sentiments de la jeune fille. Nausikaa parle d'Ulysse avec Eurymédousa, et fait à la vieille intendante la confidence de son amour. Néoros survient, et dit, à son tour, sa sympathie pour l'étranger, dont il admire la contenance virile. Alkinoos fera-t-il conduire son hôte à Ithaque? La décision n'est guère douteuse, et l'ordre qu'a donné le roi de préparer des vêtements et des présents montre que le départ d'Ulysse est prochain. C'est donc avec tristesse que la jeune fille obéit à son père, et Néoros, à qui les sentiments de sa sœur n'ont point échappé, la raille doucement[1]. Restée seule, Nausikaa s'abandonne à sa douleur : elle sent trop quel amour profond elle éprouve maintenant pour cet étranger qu'elle avait d'abord admiré, le trouvant si différent des jeunes hommes qui la recherchent, par sa nature presque divine. Et cependant il doit partir[2], et sans doute il n'a pour elle d'autre sentiment que la reconnaissance! Tandis que Nausikaa souffre de cet amour malheureux, Ulysse paraît : il vient sans doute la remercier de l'accueil qu'elle lui a préparé dans la maison du roi, mais il persiste dans sa dissimulation : la jeune fille lui demande s'il est marié ou si quelqu'une des « belles captives troyennes » a son amour; il sait éluder ces questions et donner à l'entretien un tour moins dangereux : il vante les douceurs de Scheria[3] qu'il oppose à l'âpre nature[4] de son Ithaque. Nausikaa lui donne à entendre, selon son vœu le plus ardent mais sans le trahir de façon trop manifeste, qu'il

1. Le vers 137 : *Du gäbst ihm gern den besten, merck'ich wohl*, est justement rapporté par Scherer à l'indication : Scherz des Bruders (III, 2).

2. *Und er soll scheiden!* (esquisse, sc., III).

3. C'est ici que se trouvent ces vers si typiques : *Und nur die höchsten Nymphen des Gebirgs | Erfreuen sich des leichtgefallnen Schnees | Auf kurze Zeit* (v. 131 et suiv.).

4. Τρηχεῖα, *Od.*, IX, 27.

ne tient qu'à lui de rester parmi les Phéaciens [1]. — Quelle est la réponse d'Ulysse, et que contient le monologue de la jeune fille, dans la cinquième scène, c'est ce qu'on peut diversement conjecturer. Scherer pense que les paroles d'Ulysse sont évasives, et que Nausikaa garde de l'espoir : on peut l'admettre, mais en étant certain qu'elle éprouve encore plus d'inquiétude et de douleur.

Le quatrième acte, faute d'indications complémentaires de l'esquisse, laisse plus qu'aucun autre le champ à l'hypothèse. Il s'ouvre sur la réunion des Anciens qui doivent prendre une décision au sujet du rapatriement d'Ulysse. Néoros y paraît, puis Nausikaa qui, sans doute, vient chercher une nouvelle qu'elle attend avec angoisse. Lorsque la décision est prise, Ulysse vient la recevoir : à ce moment il jette le masque, et se fait connaître pour le roi d'Ithaque et le mari de Pénélope [2]. Le peu d'espoir que gardait la jeune fille est donc maintenant anéanti.

Le schéma nous donne pour le cinquième acte une suite de scènes dont le contenu se laisse aisément restituer. Le désespoir de Nausikaa et la résolution qu'il entraîne sont exprimés dans le monologue du début; deux scènes suivent, où nous voyons Alkinoos, Ulysse et Néoros occupés des préparatifs du départ, puis l'intendante seule, pleine d'inquiétude et de pressentiments. Enfin vient la scène principale de l'acte, que l'arrivée du messager divisera en deux moments; Gœthe, dans une note, nous donne un bref résumé de la première partie : Alkinoos explique à Ulysse qu'un sentiment de pudeur empêche sa fille de se laisser voir, mais qu'il ne doit ni ne peut la mal juger. Ulysse répond avec

1. Nous croyons, avec Max Morris, qu'il faut placer à cet endroit les vers 120-8 où Nausikaa dit à Ulysse qu'il n'est pas de ces hôtes trompeurs qui ne laissent après eux que désillusion. Ce passage est d'un bel effet d'ironie tragique. Remarquons aussi ces vers d'une beauté si gœthéenne :

*Sinn und Zusammenhang hat deine Rede. Schön*
*Wie eines Dichters Lied tönt sie dem Ohr*
*Und füllt das Herz, und reisst es mit sich fort.*

2. Max Morris, *art. cité*, p. 106, montre bien que cette révélation doit se faire ici, car elle est supposée par la quatrième scène de l'acte V, et, dès la première scène de cet acte, Nausikaa est décidée à mourir.

tristesse qu'il a conscience de son tort et qu'il se le reproche amèrement; il ne veut pas partir ainsi, en laissant la douleur dans la maison de son hôte : il voit un moyen d'y apporter la joie, en donnant son fils pour époux à Nausikaa. Alkinoos refuse d'abord[1], mais la parole persuasive d'Ulysse[2] l'emporte enfin : il est convenu que Télémaque viendra chez les Phéaciens, que les jeunes gens apprendront à se connaître et « se choisiront ». Alkinoos se réjouit à cette pensée[3], lorsqu'un messager vient annoncer sinon la mort de Nausikaa, du moins quelque nouvelle qui la fait pressentir. Au second moment de la scène entre Alkinoos et Ulysse, la situation des personnages est très émouvante : Ulysse est désespéré, le roi, malgré sa douleur, n'oublie pas ses devoirs d'hospitalité; on peut se représenter la fin de la pièce comme une sorte de thrène, dominé par l'idée de fatalité.

## III

Le schéma et le plan étant, comme nous l'avons dit, d'époques très distantes, ne peuvent être étudiés que séparément. Quoique fort différent du dessein primitif, le plan restitué « de mémoire » est loin d'être sans intérêt : il nous montre comment Gœthe, après trente ans écoulés, concevait ce sujet de *Nausikaa*. Il le conçoit comme une « concentration dramatique » de l'*Odyssée*. Le schéma nous esquissait un drame d'un caractère intime et se passant dans un cercle de famille assez restreint : voici que ce cercle s'élargit, et qu'apparaissent les prétendants, qui n'avaient aucun rôle dans le premier dessein[4]. Le plan leur fait une assez large place au deuxième et troisième actes : ce troisième acte devait être, au dire de Gœthe, « rempli par la personnalité d'Ulysse et par le récit de ses aventures »; les impressions

1. V. 144-150.
2. V. 139-143.
3. V. 151-3.
4. En revanche, nous ne retrouvons plus le personnage de Néoros, si bien conçu, et qui contribuait à donner à la pièce son caractère d'intimité.

différentes produites par les diverses parties du récit sur chacun des personnages présents devaient mettre en relief les caractères, et nous aurions vu surtout comment l'intérêt de Nausikaa pour son hôte devient un amour qui déjà se contient avec peine. Morceau d'*éthopée* d'une invention assurément ingénieuse, sorte de rhapsodie dramatique où chaque détail devait contribuer à l'action présente.

Nous avons ici, comme l'a bien montré Max Morris, un écho des célèbres réflexions de Gœthe et de Schiller sur la nature du drame et de l'épopée. En se rappelant cette tragédie de *Nausikaa*, jadis commencée et abandonnée, Gœthe est maintenant frappé du *problème* que pose ce sujet : comment transformera-t-on la matière épique pour l'approprier au drame ; comment observera-t-on la différence fondamentale des deux genres ? Cette différence, personne ne l'avait mieux analysée, nous le verrons[1], que l'auteur de la dissertation *Poème épique et Poème dramatique* : il avait bien vu qu'il n'était guère d'objet qu'un des deux poèmes pût revendiquer exclusivement comme sien, et néanmoins il avait su distinguer avec netteté les motifs employés plus spécialement par l'un et par l'autre[2]. Le souvenir de sa correspondance avec Schiller lui fait voir maintenant dans *Nausikaa* un cas intéressant où pouvaient être appliquées leurs théories ; mais il est bien certain qu'à l'époque où il traçait la première esquisse, Gœthe était fort loin de prendre à son sujet de tragédie ce genre spécial d'intérêt.

Nous trouvons encore une autre différence essentielle entre le schéma primitif et le plan de 1816. Elle est, sinon dans la

1. Voir page 253.

2. Rappelons seulement le principe essentiel qui trouvait ici son application : « L'épopée nous montre l'homme exerçant son action autour de soi, c'est-à-dire des combats, des voyages, toutes les entreprises qui demandent une certaine étendue sensible ; la tragédie nous montre l'homme replié sur lui-même, et les actions de la vraie tragédie ne demandent, par conséquent, que peu d'espace ». Si les vers de l'*Odyssée* qui expriment l'admiration de Nausikaa pour Ulysse et son souhait d'avoir un époux tel que lui peuvent avoir ici quelque intérêt, c'est précisément pour mettre en lumière les différences signalées par Gœthe. On trouvera ces passages dans l'étude de Scherer, p. 220-1, et chez Cart, *Gœthe en Italie*, p. 145.

cause profonde, du moins dans le motif déterminant du suicide de Nausikaa. Dans le plan, ce motif est le sentiment de l'honneur, la honte d'un amour avoué, non partagé, et sans issue; au quatrième acte, l'amour de Nausikaa se trahit publiquement : c'est de toutes les péripéties la plus tragique, car elle rend la catastrophe inévitable. Gœthe n'indique pas de façon très explicite le détail de cette péripétie : il est dit seulement qu'Ulysse exerce son courage hors de la scène, tandis que les femmes, restées seules, expriment leur admiration et leurs vœux. En apprenant les succès remportés par l'étranger, Nausikaa ne se contient plus, « elle se compromet irréparablement devant ses compatriotes ». La pièce ainsi conçue ne représente donc plus, à proprement parler un suicide d'amour. Et cependant il ne faudrait pas établir à ce point de vue entre les deux desseins une opposition sans nuances : on ne dira pas, en effet, que dans le plan de 1816 l'amour est un motif moins essentiel que l'honneur ou la honte, et, d'autre part, il faudra bien reconnaître que ce sentiment d'honneur ou de honte est, dans le schéma, signalé par Gœthe lui-même à l'arrière-plan[1]. Il n'en est pas moins certain que, dans la prétendue restitution, le motif dominant n'est plus le même. Comment l'expliquer? Il ne suffira pas de parler d'une défaillance de mémoire. Le fait important est qu'à l'époque où Gœthe trace le second plan, il se représente tel que nous l'avons dit le développement *naturel* du sujet. On peut se demander tout d'abord si, dans la première conception, l'incroyable rapidité du dénouement ne faisait pas une difficulté sérieuse. L'action n'excédant guère l'unité de temps[2], comment pouvait-on, dans ces conditions, rendre vraisemblable un suicide d'amour? Car le sentiment de Nausikaa n'a, pour ainsi dire, aucun recul : tout son développement est limité à la durée de la pièce. Condensation peu vraisemblable, et peut-être sans

1. Acte V, scène IV (esquisse) : *Tochter lässt sich nicht sehen. Schaam.*

2. En ce qui regarde la question de lieu, le deuxième plan peut n'exiger qu'un seul changement (paysage voisin de la mer — salle du palais); le schéma en suppose au moins deux (le deuxième acte se passant vraisemblablement dans le jardin d'Alkinoos); Scherer en admet trois ou quatre.

exemple[1]. — Le changement de conception a peut-être encore une autre raison, dont l'influence est toutefois inconsciente, puisque Gœthe croit restituer son plan de mémoire : il faut songer qu'à l'époque où est tracé ce plan, Gœthe a déjà longuement « théorisé » sur le drame antique. Il sait donc mieux que, si l'honneur est souvent le ressort principal des tragédies grecques, le suicide par *désespoir d'amour* — entendons par douleur d'un amour non partagé — ne se rencontre guère dans ces tragédies. Phèdre ne meurt pas parce qu'elle aime sans espoir : bien avant que son amour ne soit révélé à Hippolyte, elle parle de « la honte dont elle cherche à sortir noblement[2] »; après la démarche de la nourrice, elle se regarde comme *déshonorée*, et si, sans doute, c'est l'indignation d'Hippolyte qui a refoulé l'amour de Phèdre et fait passer au premier plan le souci de l'honneur, si la nourrice peut dire avec quelque raison « que le succès l'aurait fait compter parmi les sages[3] », il n'en est pas moins vrai que le désespoir d'amour n'est pas, à proprement parler, le motif déterminant de la mort de Phèdre. Comme *Ajax* et comme *Héraklès furieux*, *Hippolyte* est, à sa manière, une tragédie de l'honneur. Un bref examen de certains autres sujets de tragédies grecques nous conduirait à la même conclusion négative[4]. On peut donc dire qu'il y

1. Aussi devons-nous penser que Gœthe, s'il avait écrit entièrement sa tragédie, aurait été forcé de donner au motif de la honte une plus large place qu'il ne s'était proposé tout d'abord.

2. *Hippolyte*, v. 331. Cf. 399-400 (la mort dont elle parle dans ce passage est une *mort vertueuse*, un moyen de salut), 404-5, 499, 503, 505, 685, 693, 706, 715-722.

3. V. 700-1.

4. Il y a évidemment dans la tragédie grecque plus d'un suicide dont le motif est l'amour, mais nous n'y trouvons pas ce qui est proprement le sujet de *Nausikaa* dans la première esquisse : un sentiment non partagé qui fait perdre le courage de vivre. Le suicide d'Hémon, dans *Antigone*, est un acte de désespoir qui suit la mort de la jeune fille : ce n'est, au surplus, qu'un motif accessoire, et qui doit servir au châtiment de Créon. — Dans le *Protésilas*, d'Euripide, si les fables 103 et 104 d'Hygin en reproduisent le sujet, la mort de Laodamie suit, pour ainsi dire, une seconde mort de Protésilas (la destruction de l'image de cire): nous sommes donc loin du motif dont il est ici question. — Dans l'*Eole* d'Euripide, Makareus, épris de sa sœur Kanakè, lui a fait violence; Eole envoie une épée à sa fille qui comprend qu'elle doit se donner la mort; cependant

avait dans le premier dessein de *Nausikaa* un motif dont le drame grec n'avait pas donné d'exemple à Gœthe, et qui devait même quelque peu « romantiser » sa pièce. Il est très naturel que, cherchant à restituer plus tard le plan de sa tragédie, il se persuade qu'elle était le développement de ce thème de l'honneur qu'il sait très familier aux Tragiques grecs.

## IV

Il serait intéressant de pouvoir comparer à ces motifs dramatiques ceux de deux pièces de Sophocle dont nous n'avons guère conservé que les titres : *Nausikaa* (ἢ πλύντριαι) et les *Phéaciens*. En ce qui regarde la première, on ne s'est même pas accordé sur la question de savoir si c'était une tragédie ou un drame satyrique. Lessing[1] se rangeait à l'opinion de Casaubon qui la tenait pour un drame satyrique, mais il reconnaissait lui-même que ses raisons étaient de pure intuition[2]. Welcker montrait sans peine que cette opinion s'appuyait sur des détails tout extérieurs, et que le sujet pouvait être haussé jusqu'au tragique aussi facilement qu'abaissé à la comédie[3]. — A peine se rend-on mieux compte de ce que pouvait être la pièce des *Phéaciens*. On y voyait, sans doute, comment Ulysse est, après son naufrage, accueilli dans la maison d'Alkinoos, l'émotion produite par le récit de ses aventures[4], le secours qui lui est prêté pour qu'il poursuive son voyage. S'il était vrai, comme on l'a supposé sans aucun indice, que *Nausikaa*

Makareus est parvenu à fléchir son père : il court auprès de sa sœur, et, la trouvant baignée dans son sang, il se tue avec la même épée. (Nauck, *Trag. graec.*, fragm., p. 365 et suiv.). — Le motif est tout autre encore, on le voit.

1. *Vie de Sophocle*. Cf. Kont, *o. l.*, I, p. 109 et suivantes.

2. Ses arguments sont, en effet, très peu solides : *il lui semble* que la matière de la pièce est « tragi-comique ».

3. *Die Griech. Trag.*, I, p. 227. Welcker *croit* pouvoir, d'après le témoignage d'Eustathe (*Il.*, III, 54, p. 381) ranger Nausikaa dans la *poésie tragique*. Sur le contenu de la pièce, il fait de vagues hypothèses qui nous laissent le sentiment plus net de notre complète ignorance.

4. Cf. Nauck (*o. l.*, p. 278). Welcker rapporte aux *Phéaciens* les fragments 777 (sur les Sirènes) et 880 (rapprochement de Ὀδυσσεύς-ὀδύσσομαι). Les mêmes fragments sont rapportés par Brunck aux *Niptra*.

et les *Phéaciens* aient fait partie d'une trilogie, la matière de cette trilogie se serait trouvée condensée dans notre drame. Mais il est peu probable que Gœthe ait eu connaissance des fragments de Sophocle : la dissertation de Lessing, qui aurait pu attirer son attention sur eux, ne fut publiée qu'en 1790, par Eschenburg[1].

Ce qui, dans la *Nausikaa* de Gœthe, paraît le plus conforme à l'esprit du drame antique, c'est la fatalité par laquelle est amenée la catastrophe « d'une façon naturelle et nécessaire ». Le malheur de la jeune fille vient de la ruse d'Ulysse qui s'est montré prudent à l'excès : il a cru son succès plus assuré s'il cachait son nom et se donnait pour non marié; le malheur est venu par sa faute : la simple vérité l'aurait conjuré. Ainsi les dieux « ont trompé les prévisions des hommes, et frayé la voie aux événements qu'on attendait le moins »; cette pensée qu'on retrouve à la fin de plusieurs tragédies d'Euripide[2] aurait pu servir d'épilogue à la *Nausikaa* de Gœthe. De ces erreurs des prévisions humaines, de cet aveuglement qui se prend pour sagesse devait sortir une ironie tragique dont l'amertume est surtout sensible dans la grande scène du cinquième acte, entre Ulysse et Alkinoos. Scherer remarque avec raison que la conception générale de la pièce de Gœthe s'accorde avec les idées développées par Herder dans l'article *Némésis*, du deuxième volume des *Zerstreute Blätter* (1786) : Gœthe avait emporté ce volume, qu'il lisait et vantait, et où se trouvait une intéressante étude de la loi de mesure chez les Grecs. C'est cette loi que méconnaît Ulysse, trop confiant dans son esprit de ruse : il est bien le héros d'Homère auquel Athéna reproche de ne pouvoir s'abstenir « des contes et des tromperies adroites, qu'il aime du fond du cœur »[3].

C'est donc Ulysse qui, coupable et innocent à la fois[4], ainsi que le dit Gœthe, a causé le malheur de ses hôtes.

1. Cf. Kont, *o. l.*, et H. Schreyer, *Fortleben*, etc., p. 48.
2. *Alceste, Andromaque, Bacchantes, Hélène, Médée.*
3. *Odyssée*, XIII, 294-5.
4. *Halb schuldig, halb unschuldig*, *Ital. Reise*, 8 mai 1787.

On a pensé que ce dénouement pénible et injuste, où l'auteur du mal est le seul qui n'en souffre pas, nous donnait la vraie raison pour laquelle le poète a laissé son drame inachevé[1]. Le théâtre, a-t-on dit, n'admet que difficilement le coupable impuni[2] : « Si le mal involontaire n'est pas réparé, celui qui l'a causé doit au moins partager en quelque mesure le malheur de sa victime[3] ». Il faut reconnaître qu'il eût été difficile à Gœthe de réaliser dans son dénouement cette stricte justice. Et, à vrai dire, la douleur éprouvée par Ulysse pouvait passer pour une punition suffisante, si l'on veut appliquer ici cette prétendue loi, qui est fort contestable[4]. — Nous devons donc chercher ailleurs la raison qui fit abandonner à Gœthe sa tragédie commencée. On n'explique évidemment rien en supposant qu'il avait hâte d'achever d'anciens travaux : la vraie raison doit être cherchée, comme l'a fait Cart, dans l'état d'esprit du poète. Lorsqu'il conçoit l'idée de son drame, il est sous l'impression magique d'un pays qui l'enivre de parfums, de couleurs et de lignes harmonieuses : or, si son expérience personnelle lui fait vivement sentir les dangers d'une vie errante et la tristesse des amitiés qu'il faut rompre aussitôt nouées, ces impressions peuvent lui inspirer de la mélancolie : elles ne le disposent pas à mener à sa fin une pièce à dénouement tragique. Au contraire, le sujet de *Nausikaa* est en désaccord avec ce motif du *renoncement* qui est, — nous l'avons vu, — à cette époque, la grande loi de la vie morale de Gœthe. On nous dit que, dans *Tasso*, « celui qui souffre d'un amour malheureux *renonce* ou désespère, et pourtant

1. Bossert, *Revue polit. et litt.*, 11 oct. 1879. *Essais sur la litt. allem.*, p. 197.

2. Et non « le coupable innocent » ainsi que le veut Cart (*o. l.*, p. 153), qui se sert ici mal à propos du mot de Gœthe rappelé plus haut.

3. Cart, *ibid.*

4. Nous n'avons pas à la discuter ici longuement. Rappelons seulement que Racine, dans la dernière scène de *Britannicus*, se borne à faire représenter par Albine le « désespoir » de Néron. Et, sans doute, on peut dire qu'on n'a point encore vu « le dernier de ses crimes », en sorte que le vrai dénouement peut sembler remis à l'avenir. Le spectateur n'a pas besoin, je crois, d'être rasséréné par cette idée. A plus forte raison le dénouement de Gœthe n'est-il point choquant.

continue de vivre[1] », tandis que des êtres plus simples n'en ont pas toujours la force. Si c'est là justifier le dénouement de *Nausikaa*, c'est aussi donner la raison pour laquelle Gœthe ne pouvait, à l'époque du voyage en Italie, mener jusqu'au suicide une « Marguerite classique » ou un « Werther féminin[2] ».

1. Max Morris, *art. cité*, p. 114.

2. Scherer-Cart. Je me borne à signaler pour mémoire les essais dramatiques qui s'imposent plus ou moins directement des plans de Gœthe : H. Viehoff, *Odysseus und Nausikaa*, Trauerspiel in 5 Aufzügen, v. Gœthe. Ein Ergänzungs-Versuch, Düsseldorf, 1842.

— Ad. Widmann, *Nausikaa*, Schauspiel in 4 Akten mit Musik und Tanz, Berlin, 1855.

— A. Gläser, *Nausikaa*.

— H. Schreyer, *Nausikaa*, Drama in 5 Aufzügen in freier Ausführung des Gœtheschen Entwurfs, Halle, 1884.

— Ajoutons le poème épique de Kannegiesser, *Télémaque et Nausikaa*, Nuremberg, 1846, et la ballade de Geibel, *Spätherbstblätter*, Stuttgart, 1877, p. 6-10.

— Signalons, enfin, en France, l'essai de Maurice Bouchor : *Nausikaa*, pièce en un acte, en vers (*Théâtre pour les jeunes filles*), 1903.

## CHAPITRE III

### TORQUATO TASSO

« Vous avez l'inverse du talent dramatique : il doit se transformer dans les personnages, et vous les transformez en vous. » (*L'abbé Arnaud à Diderot.*)

#### I

« Le but principal de mon voyage en Italie était de me guérir des maux physiques et moraux qui me tourmentaient en Allemagne, et par l'effet desquels je n'étais, en fin de compte, bon à rien (*unbrauchbar*[1])... » La composition de *Tasso* fut un des moyens qui servirent à cette guérison : Gœthe « se saisit de ce sujet » pour chasser les mauvais souvenirs de Weimar. *Tasso* est donc, comme *Iphigénie*, une œuvre qu'il peut appeler « la chair de sa chair[2] » et que le voyage d'Italie pouvait seul mener à bonne fin. Car, sans la santé morale que ce voyage rend à Gœthe, la pièce est, pour ainsi dire, inconcevable; et tant que le poète ne s'est pas imprégné d'art antique, *Tasso* doit être (en prose) traité d'une façon fort différente de sa rédaction définitive. Nous n'avons pas à rappeler toutes les étapes connues de sa composition, mais il n'est pas inutile ici de signaler certaines différences essentielles entre la pièce primitive, l'*Urtasso*, et sa forme pré-

1. A Charles-Auguste, 25 janvier 1788.
2. Avec Eckerm, 6 mai 1827 (III, p. 118).

sente. A vrai dire, l'idée fondamentale paraît — autant qu'on en peut juger — être restée identique : Kuno Fischer l'a très ingénieusement inféré de la lettre du 11 mars 1781 où Gœthe fait à Mme de Stein le portrait du comte Werthern : « Tout ce que je puis dire, écrit-il, c'est qu'il enrichit à souhait mon arsenal épique et dramatique : *je ne suis point perdu, puisqu'avec des cailloux et de la terre je sais faire du pain* ». On peut évidemment trouver là l'idée fondamentale du drame, celle qui lui faisait écrire dans son *Journal*, le 30 mars 1780 : « bonne invention : Tasso ». Mais aurait-il pu, dans l'état moral où il se trouvait à Weimar, mener l'ouvrage jusqu'à complet achèvement, cela semble fort douteux. La façon dont il y travaille au printemps de 1781 est vraiment très étrange. Comme Mme de Stein prend pour elle tout ce qu'il fait dire à Tasso, le drame devient pour les amants un moyen de s'entretenir : Gœthe, lorsqu'il compose, est en état d'adoration [1], et les discours de son personnage sont des invocations à Mme de Stein; aussi a-t-il conscience d'y bien rendre ses sentiments personnels, mais tout cela est-il en situation, c'est ce qu'il ne sait trop, de son propre aveu. Jamais travail ne fut moins « objectif », et l'on conçoit sans peine que Gœthe doive plus tard, en Italie, mettre un peu de vigueur dans son drame, et en dissiper « le nébuleux ». C'est l'addition du personnage d'Antonio qui va contribuer surtout à ce perfectionnement. On sait que ce personnage n'est pas nommé par Manso et que c'est l'ouvrage de Serassi qui l'a fait connaître à Gœthe : or, cette dernière biographie est de 1785 et Gœthe a commencé d'écrire sa pièce en 1780. Il est donc bien certain qu'Antonio ne figurait pas dans le plan primitif [2].

Aussitôt que Gœthe l'y introduit, la nécessité s'impose à lui de remanier et de renouveler toute sa pièce. C'est que

1. *Ich habe gleich am Tasso schreibend dich angebetet; als Anrufung an dich ist gewiss gut was ich geschrieben habe : ob's als Scene und an dem Ort gut ist, weiss ich nicht* (Lettres du 19, 20, 23 avril 1781). Cf. K. Fischer : *Gœthes Tasso*, p. 61.

2. Le 6 avril 1789 la 4e scène de l'acte I était encore à faire, alors qu'en novembre 1780 le premier acte passait pour terminé : cette scène où, pour la première fois, Antonio vient se joindre aux quatre autres personnages (le poète, le prince, les deux Léonores) n'avait pas de place dans l'*Urtasso*.

désormais il ne peut plus se borner à y faire entrer ses sentiments, au jour le jour : *Tasso* ne lui sert plus de Journal intime. Au lieu du jaloux perfide qu'on suppose avoir eu quelque part sa place dans le plan primitif, il va mettre en face de son poète un personnage vivant et vrai, dont l'étude tend sa faculté d'observation et d'analyse, et ne le laisse plus s'absorber complètement en lui-même [1]. L'effet de ce contraste est donc de faire entrer dans la pièce plus de lumière et de réalité. K. Fischer dit que Gœthe, enfiévré par son amour pour Mme de Stein, avait pris à son premier *Tasso* « un intérêt pathologique [2] », tandis que le bonheur apaisé que la jeune Christiane donne à ses quarante ans lui rend toute sa liberté d'esprit, et lui permet de se ressaisir comme artiste. On voit pour quelles raisons, de l'*Urtasso* à la rédaction définitive, la pièce, par plus d'équilibre et d'objectivité, tend à mieux réaliser l'idéal classique de Gœthe. La figure du héros tourmenté va se détacher sur un fond calme, aux lignes régulières et symétriques, dont la belle ordonnance imite la grandeur harmonieuse et sereine de l'art grec. La pièce est conçue d'après cette poétique que Gœthe emprunte à la statuaire, mais certaines conditions s'y trouvent aussi réalisées qui la rapprochent de la tragédie française. Et, au vrai, *Tasso* nous rappelle bien plutôt cette tragédie que les modèles grecs. Hettner trouve au drame de Gœthe deux analogies essentielles avec la tragédie grecque : les personnages de la pièce sont, dit-il, en même temps que des individus, des « caractères génériques », des types, ou, pour employer l'expression de Schiller, parlant des personnages de Sophocle, des « masques idéals »; en outre, le caractère sentencieux du style nous présente, pour ainsi dire, les idées et les sentiments sous l'aspect de l'éternité. De ces deux analogies, la seconde est,

1. « Tous tes sentiments, dit Alphonse d'Este à Tasso, tous tes efforts t'enfoncent profondément en toi-même : autour de nous s'ouvre maint abîme que le sort a creusé, mais là, dans notre cœur, est le plus profond de tous, et une sorte de vertige nous y précipite. » (V. 3072-3077.)

2. *O. l.*, p. 52 et suiv. K. Fischer insiste sur cette influence de Christiane, et sur le témoignage que lui rend la mère de Gœthe (*Lettres à son fils*, Weimar, 1889).

en effet, très frappante : Gœthe, bien plus que nos tragiques, fait servir la sentence à l'effet plastique. La théorie des « caractères génériques » contient une grande part de vérité. Enfin sur l'idée de mesure, dont Morsch signale avec raison l'importance dans la pièce, nous aurons à nous expliquer plus bas. Et nous ne tiendrons aucun compte d'un passage (III, II) où l'on prétend retrouver la malédiction qui, dans la légende antique, s'attache à des races entières. La famille de la Princesse est, dit-on, vouée au malheur : Léonore d'Este n'a connu de joies que celles que le sort ne peut ni donner ni ravir : sa jeunesse a été attristée par la maladie, et il y a beaucoup de stoïcisme chez cette élève de Platon ; sa sœur Lucrèce vit sans enfants, dans un foyer sans amour et sans joie ; sa mère est morte sans s'être réconciliée avec son Dieu, et le duc de Ferrare ne peut être regardé comme heureux que si l'on appelle ainsi l'homme qui sait porter sa destinée avec une âme égale. On ne peut sérieusement comparer les malheurs qui frappent la famille d'Este à cette malédiction antique qui se transmet de génération en génération, et qu'enfante une faute initiale : le passage auquel on fait allusion n'est d'aucune portée générale dans la pièce. Il y a bien une fatalité qui se soumet les personnages de *Tasso* : elle est (comme en général dans le théâtre de Gœthe) à la fois en eux et hors d'eux : nous la trouverons dans le conflit des passions et des caractères, soit entre eux, soit avec certaines convenances sociales, et il importe d'ajouter qu'elle n'est pas conçue comme une loi impitoyable, puisqu'elle admet comme dans *Iphigénie*, une *évasion*.

## II

Ce qui donne à *Tasso* son caractère particulier dans le théâtre de Gœthe, c'est la grande place qu'y tient le lyrisme : cet élément fait de la pièce un poème dramatique complet, et cette plénitude est — avec certains procédés de composition plastique — ce qui la rapproche le plus de la tragédie

grecque. Mais le lyrisme de *Tasso* rompt souvent à son profit l'équilibre du drame, il absorbe et isole les personnages dans des effusions, il fait se déployer les sentiments intimes dans des mouvements qui sont plus de l'ode que du drame. Ici donc cesse la ressemblance avec les modèles grecs : Gœthe court un danger qu'ils pouvaient éviter[1]. S'ils gardent, en effet, une certaine continuité d'expression[2] entre les chants et les vers récités, la séparation de la partie dramatique et de la partie lyrique n'en est pas moins nette et bien observée. Même dans *Prométhée*, qu'on appelle un thrène à plusieurs voix, lorsque les plaintes du Titan sont vraiment lyriques, c'est-à-dire lorsque sa douleur l'absorbe tout entier, le mètre lyrique nous marque aussitôt que l'exercice de la volonté fait place à l'effusion du sentiment intime[3]. Par contre, s'il est tel passage où une envolée lyrique et comme un fragment d'ode paraît se rencontrer dans des trimètres, ce désaccord du rythme et du sentiment nous laisse voir que le personnage n'est pas sincère, que le mouvement de l'âme ne répond pas à la parole[4]. La tragédie grecque trouve un grand avantage

1. On mettra naturellement à part une pièce comme les *Suppliantes* d'Eschyle, où le chœur et le protagoniste ne font qu'un.

2. Une métaphore, une comparaison ne suffisent pas à rendre lyrique la phrase ou le morceau qui les contient. Or, même chez Eschyle, ces figures ne font que prêter à la pensée plus de force et de lumière, mais jamais elles ne la suspendent, ni ne viennent, en quelque sorte, barrer le cours de l'action. Voir par exemple les *Sept*, 62-5; 391-5; *Ag.*, 650-7, 1178-1183. D'un caractère particulier sont ces vers prononcés par Kasandra chez qui l'inspiration pourrait produire une sorte d'*extase* lyrique; mais, à vrai dire, ils n'ont rien que de très logique (1° comparaison qui vient naturellement à l'esprit de Kasandra; 2° contre-partie; 3° autre comparaison, des malheurs successifs avec les flots soulevés); d'autre part, ils sont indispensables à l'action, dans laquelle Eschyle fait une si grande place aux pressentiments : les crimes anciens étant ainsi rappelés par divination, la révélation des crimes futurs sera d'autant plus terrifiante.

3. Notamment vers 136-143; 152-159.

4. L'*Ajax* de Sophocle nous en montre un exemple frappant (v. 668-676) : le morceau serait étrange s'il était prononcé avec sincérité, mais en réalité, le poète, en mettant dans la bouche du héros ce lieu commun qui a la fausse apparence du lyrisme, veut nous rendre la dissimulation encore plus évidente. Un morceau d'un mouvement différent mais d'un caractère analogue est le discours par lequel Klytémestre accueille le retour d'Agamemnon. (*Ag.*, 895-903 et 966-972).

dans la séparation de ces deux éléments : le drame moderne ne peut que les mêler à son grand préjudice. C'est le cas de *Tasso*, où le déploiement du lyrisme est pourtant sublime. On songe à Calderon qu'on a pu étudier comme poète lyrique[1] sans chercher des documents ailleurs que dans ses œuvres de théâtre. Mais dans le drame de Gœthe le lyrisme n'est pas une maladie du style[2], voisine de l'emphase : c'est une exaltation qui élève le personnage au-dessus de l'action et de lui-même. Peu de sujets s'y prêtaient, il est vrai, mieux que *Tasso* : Si l'on excepte Antonio, tous les personnages sont épris d'un idéal qui les soulève de terre et fait d'eux, en quelque façon, des poètes. C'est ce qui nous frappe même chez Léonore à qui l'on a pourtant reproché d'avoir, dans certaine scène, la mine d'une intrigante, et dont Tasso trouve la bienveillance trop étudiée. Ce n'est pas un homme qu'elle aime dans le poète, c'est l'idéal et le plus haut objet d'amour. Écoutons-la décrire, dans la première scène, le paysage printanier de Belriguardo : « Autour de nous, c'est un monde nouveau; déjà nous réjouit l'ombre de ces arbres toujours verts, déjà revient nous charmer le frais murmure de ces fontaines; bercés au souffle matinal, se balancent les jeunes rameaux: les fleurs des parterres nous regardent en amies avec leurs yeux d'enfants; le jardinier découvre sans peur la serre où s'abritaient contre l'hiver les citronniers et les orangers; le ciel bleu dort au-dessus de nos têtes, et, vers l'horizon, la neige des montagnes lointaines se dissout en légère vapeur[3]. » Ce passage est lyrique en ce que le personnage ne se borne pas à décrire pour celui qui l'écoute : il se complaît et s'abandonne longuement aux impressions que la nature éveille en lui. « Le lyrisme, a-t-on dit, est l'expression par la parole, par le rythme et par l'accent de ce qu'il y a de plus intime et de plus profond chez le poète[4]. » Chez un

1. Notamment Lista.
2. Un curieux exemple dans *La vie est un songe*, journée I, scène III.
3. V. 28-40.
4. Brunetière, *La Littérature européenne au XIX*e *siècle*. *R. d. 2 M.* 1er décembre 1899, p. 658.

personnage de drame, nous appellerons lyrisme l'effusion du sentiment intime, opposée à l'exercice de la volonté dirigée consciemment vers une fin[1].

Tasso mis à part, le personnage à qui le poète prête le plus de lyrisme est la Princesse. Son amour de l'idéal et du rêve la dispose à ces effusions et à ces extases; elle se plaît à vivre en pensée dans l'âge d'or des poètes; sa sensibilité exaltée donne une forme concrète à ses impressions. Voici comment, rappelant sa longue maladie, elle retrace et revit, pour ainsi dire, une hallucination : « Les ailes étendues, planait à mes regards le spectre de la mort : il me cachait la vue de ce monde, toujours nouveau pour moi; il s'éloigna peu à peu, et je pus entrevoir, comme à travers un crêpe, les couleurs variées de la vie, pâles, et cependant agréables; je voyais des formes vivantes s'élever de nouveau, et se mouvoir doucement à mes yeux. » Le même rôle contient des comparaisons d'un caractère nettement lyrique, tandis que d'autres, dans la bouche de tel autre personnage ne sont que l'illustration d'une sentence, et gardent le caractère dramatique[2]. A Léonore qui approuve l'attachement durable qu'elle a voué à Tasso, la Princesse répond : « Redoutable est le beau et la perfection même : telle est la flamme, si précieuse tant qu'elle brûle à ton foyer, tant qu'elle brille pour toi, du haut d'un flambeau; comme alors elle est bienfaisante! qui voudrait, qui pourrait s'en passer? Mais si, mal surveillée, elle se prend à dévorer ce qui l'entoure, que de malheur ne peut-elle pas causer! » Sans doute, la Princesse ne peut exprimer que d'une façon détournée un sentiment dont elle voudrait cacher la vraie nature : elle a même comme un remords d'en avoir trop dit: mais comme on sent ici qu'elle se parle à elle-même! Son amour, né de l'admiration du beau, se trouve justifié par cette origine, et la noble

1. Le monologue d'Auguste, où s'épanchent cependant des sentiments intimes, est dramatique; les vers que prononce Tasso après avoir reçu la couronne de laurier forment un morceau lyrique. Les stances du Cid n'ont du lyrisme que la forme.

2. P. ex. V, II, v. 3073 et suiv.

excuse qu'elle se donne lui dicte ces mots qui s'adressent à sa conscience bien plus qu'à Léonore : « qui voudrait, qui pourrait s'en passer? »

Si Gœthe prête à son personnage de Tasso un langage lyrique, c'est souci de vérité, autant que prédilection. Son poète vibre, en effet, comme un cristal sonore : il perçoit l'harmonie de la nature et nous la rend sensible[1], l'enthousiasme lui fait perdre la conscience de la réalité : « Réveille-toi, réveille-toi », s'écrie Léonore, lorsque le don de la couronne de laurier vient ravir Tasso en une sorte d'extase où tout sentiment du présent paraît aboli. Son langage est riche de comparaisons lyriques; la plus frappante se trouve à la fin du cinquième acte : elle est d'autant plus belle qu'elle exprime une douleur profondément humaine, et que son ampleur nous rend, pour ainsi dire, sensible, le bouleversement de l'âme de Tasso. Une image vient naturellement à l'esprit du malheureux poète : c'est celle d'une tempête qui l'a durement ballotté : Antonio est le récif, et lui-même est la vague qui trouve un avantage dans sa mobilité; mais cette idée ne se prolonge pas : Tasso a trop le sentiment de son malheur : « Dans cette vague, dit-il, se mirait le soleil; les astres reposaient sur ce sein doucement agité; l'éclat a disparu, le calme s'est enfui ». Et maintenant la comparaison se modifie sans sortir de ces images : c'est un marin dont le navire s'engloutit dans les flots, et qui s'attache au récif même qui semblait devoir le faire échouer. — Nous voyons donc une image qui s'est emparée de l'esprit de Tasso et qui se transforme en suivant les mouvements de sa pensée. C'est assurément un des plus beaux morceaux lyriques de Gœthe.

Si l'on fait abstraction de ce lyrisme, la pièce, par presque tous ses caractères, est conforme au type général de la tragédie classique. Les trois unités sont observées : c'est moins, en effet, sur l'unité d'action que sur l'unité de dessein que la critique a fait des réserves. La scène représente tour à tour un jardin, une salle, une chambre, mais elle ne sort pas de la

1. I, I, v. 160 et suiv.

maison de plaisance de Belriguardo, et aucun changement de lieu ne se produit au cours d'un acte; l'action ne dure qu'un jour, et tous les actes, sauf le cinquième, se font suite sans intervalle de temps. Mais la pièce offre d'autres caractères classiques : l'action proprement dite y est subordonnée à l'analyse psychologique, la tendance morale s'y marque, pour ainsi dire à chaque vers, faisant de *Tasso* la pièce la plus conforme à l'idéal de nos critiques du xvii[e] et du xviii[e] siècles; enfin, ce qui découle naturellement de ces caractères, le grand nombre de discours et d'analyses donne souvent l'impression d'une « conversation sous un lustre ».

## III

Ce qui distingue les personnages de *Tasso* et les rend conformes à notre système classique, bien plus qu'à celui de la tragédie grecque (quoi qu'en ait dit Schiller), c'est le mélange du général et de l'individuel : de leurs traits particuliers, le poète dégage constamment le type vers lequel ils tendent[1].

A. — C'est chez le duc que les traits individuels sont, pour ainsi dire, réduits au minimum. Le personnage n'étant,

1. Scherer parle du « réalisme typique » de Gœthe. L'expression est juste. en ce qu'elle amalgame deux conceptions de l'art antique que nous voyons se succéder, et même coexister chez Gœthe. Tantôt c'est un idéalisme assez strictement platonicien : l'artiste grec est une sorte de démiurge ayant sous les yeux l'*idée* de l'homme et la réalisant sous une forme qui reproduit seulement les traits essentiels et génériques; tantôt c'est une conception qui semble purement réaliste. Le 17 mai 1787 Gœthe écrit (de Naples) à Herder qu'en lisant Homère il a senti comme un voile lui tomber des yeux : ce qui l'a frappé dans les descriptions et les comparaisons du poète grec, c'est un naturel, une *intensité effrayante* (*einer Innigkeit... vor der man erschrickt*) : « Ses fictions les plus étranges ont un naturel que je n'ai jamais senti aussi vivement que depuis que j'ai près de moi les objets qu'il décrit. » Cette même lettre contient certaines formules où se trouve déjà, comme l'a montré M. V. Basch (*La Poétique de Schiller*, p. 32-3), celle qui « cristallise » la doctrine schillérienne : « Les Anciens sentaient naturellement : nous sentons le naturel (*Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche*). « *Eux* (les Anciens), dit Gœthe, ont représenté l'existence même, *nous* ne représentons habituellement que l'effet. *Eux* ont décrit le terrible, *nous* décrivons d'une façon terrible. »

en somme, que de second plan, cette simplification s'accorde bien avec son rôle et laisse ressortir les traits essentiels qui font de lui « le type du prince de l'âge de l'humanisme ». Nous le voyons, à la vérité, paternel envers la Princesse et Léonore, et il est tel moment où il montre quelque humour, mais il n'est, en général, que ce que l'on s'attend à le voir être : c'est un prince d'une âme égale, ami des Lettres, non sans expérience de la vie, mais qui voit de haut les événements. Ce dernier trait va jusqu'à nous choquer. Pour lui prêter plus de sagesse sereine, Gœthe raidit à l'excès son personnage : le duc plane au-dessus des faits de la plus étrange manière. Sans doute il voit les défauts de Tasso, il le sait irritable et soupçonneux, mais ce qu'il y a de dureté blessante dans les paroles d'Antonio lui échappe. C'est en sa présence que se produit le premier froissement : « Je sais, dit Antonio à Tasso, que, dans la récompense, Alphonse ne connaît point de mesure » ; la Princesse relève le mot, que le duc ne paraît pas entendre. Lorsque Antonio demande lui-même que Tasso soit puni, le duc pourrait comprendre à quel point son langage est sans noblesse : il ne paraît pas s'en aviser. Son arrêt n'a rien que de juste, mais on voudrait qu'il fût rendu en plus exacte connaissance de cause. Antonio lui déclare que « si comme homme il a pu mortifier Tasso, il ne l'a point offensé comme gentilhomme » ; et cette distinction, qu'il justifierait à grand'peine, semble suffire au duc : sa sereine ignorance des faits nous donne quelque impatience. Lorsque Tasso veut partir pour Rome, Antonio, à qui le duc confie son déplaisir et ses craintes, se déclare confus de porter, aux yeux de son maître, la faute de ce qui s'est passé : « Je ne te l'impute en aucune façon, répond le duc, je connais trop bien son caractère ». Le courtisan profite de ces dispositions pour énumérer tous les travers de Tasso qui, dit-il, seraient risibles s'ils n'étaient déplorables. Et il ajoute avec une étrange inconscience : « le cœur d'aucun ami ne le ranime ». Mais ce qu'il y a de choquant dans ces paroles échappe à son interlocuteur. Ce duc, qui plane ainsi au-dessus des événements, a naturellement un langage sentencieux :

son rôle, qui abonde en vers-maximes contribue grandement pour sa part à donner à la pièce son caractère calme et plastique.

B. — C'est d'une autre manière que le personnage de la Princesse est « masque idéal ». Gœthe en fait une admirable figure, en qui s'incarne l'amour vertueux et contenu, le renoncement à des joies qui laissent après elles du repentir ou de l'amertume. Chez cette créature si profondément sensible, mais que la raison domine, tous les traits se fondent en une parfaite unité : d'abord une inclination naturelle vers tout ce qui est grand et sincère ; et cette pudeur des âmes profondes qui contraste avec la sensibilité débordante de Léonore. Sa « prompte et juste appréciation des hommes et des choses[1] » lui vient de sa vie méditative et de cette intuition morale qui est son *démon* salutaire : « Ah, dit-elle, si nous suivions toujours les pures, les muettes inspirations du cœur ; mais on le désapprend si vite ! Tout bas, dans notre âme, un dieu nous parle ; tout bas, mais très clairement, il nous montre ce qu'il faut faire et ce qu'il faut fuir ». C'est ainsi qu'au troisième acte, alors qu'à s'en tenir aux apparences on peut croire que Tasso a commencé la querelle, la Princesse a le sentiment qu'il n'en peut être ainsi, et qu'Antonio, par la froideur de son abord, a dû pousser à bout le poète. Mais cette juste appréciation des choses, elle la doit surtout à ses longs jours de maladie, pendant lesquels ses yeux se sont ouverts sur la vie : simple spectatrice de ce monde, elle a appris à le juger avec une sorte de détachement. Avec quelle pénétration elle analyse le sentiment de l'amour chez l'homme et chez la femme[2] : rien de plus profond que les vers où elle montre à quelles conditions la femme pourrait célébrer son âge d'or. Nulle part, d'ailleurs, nous n'avons un écho plus direct des réflexions de Mme de Stein. Mais de ces sentiments, qui sont en partie les siens, la Princesse parle, en quelque sorte, comme une étrangère, tant elle se place au-dessus d'eux ; son amour est un renoncement, il est frère

1. K. Fischer, *o. l.*, p. 228.
2. V. 1024 et suiv. (II. I).

de la vertu[1], c'est un de ces biens « que nous ne pouvons nous approprier que par la modération et la privation même[2] ». Et c'est parce que ce grand amour[3] est pur qu'il peut se concilier avec une souveraine sagesse : son premier mouvement est de refuser son consentement au départ de Tasso[4], mais elle consent bientôt après, lorsque Léonore lui a persuadé que c'est le meilleur parti : aussi bien, ajoute-t-elle, « nous ne perdons qu'à moitié même le plus grand bonheur, quand nous ne pouvions espérer le posséder en sécurité ». Dans cette nouvelle épreuve, elle sent qu'il lui faut, encore une fois, regarder sa douleur comme bonne et salutaire, et pourtant cette scène ne finit pas sur des paroles résignées, mais sur une plainte mélancolique : le bonheur existe pour chacun de nous; l'homme le trouve rarement, et s'il lui est donné de le connaître, il ne l'apprécie pas assez pour le garder avec soin et l'empêcher de fuir[5]. Mais ce n'est pas seulement la destinée, que Léonore d'Este accuse ici : on sent qu'elle se reproche son imprévoyance, et sa répugnance à l'action. Le « quiétisme », selon l'heureuse expression de K. Fischer, est, peut-être, en effet, le trait le plus frappant de son caractère, et il est en parfaite harmonie avec sa nature contemplative. Elle souhaite ardemment la réconciliation d'Antonio et de Tasso, mais elle n'agit pas pour la produire[6]; on ne pourrait dire cependant qu'elle manque de volonté : tous ces

1. 1124.
2. 1121-2.
3. Sur la réalité *historique* de ce sentiment, on consultera avec intérêt le bel ouvrage d'Angelo Solerti (*Vita di Torquato Tasso*, Turin-Rome, 1895), que M. P. de Bouchaud a récemment mis à profit pour l'étude de la pièce de Gœthe.
4. Remarquons d'ailleurs que cette opposition n'est guère qu'une neutralité : *Ich gebe nicht mein ja dass es geschehe*, v. 1735.
5. Les vers dont nous résumons ici le sens (1906-1914, III, II) ont donné lieu à bien des interprétations et des commentaires. Voir notamment la polémique de F. Kern avec K. Fischer (*Gœthes Tasso und K. Fischer*, p. 54 et suiv. K. Fischer, *o. l.*, p. 255).
6. Lorsque Léonore lui apporte des nouvelles de la dispute, elle s'abandonne entièrement à son amie : au lieu de faire elle-même une démarche auprès de son frère, elle charge la comtesse de demander l'entremise d'Antonio, « qui peut beaucoup auprès du Prince » (v. 1747-8, III, II). Elle ne songe pas non plus que son propre consentement au départ de Tasso ne suffit pas, et qu'il

sentiments refoulés sont autant de victoires qu'elle remporte sur elle-même, et si cette passion contenue représente bien l'amour qui convient à un être pour ainsi dire immatériel, qui ne connaît pas la joie physique, et chez qui la souffrance a borné les désirs, il faut au personnage, pour conformer sa vie à l'admirable idéal moral qu'il se propose, une volonté sans défaillance. Car son amour pour Tasso est un sentiment profond : elle ne rêve pas, comme Léonore, d'être, grâce à un immortel poème, célébrée et enviée dans tous les âges : c'est l'homme qu'elle aime dans le poète, ses sentiments vont à la personne de Tasso, non à sa gloire ou à son génie. Tel est le caractère de la Princesse, à qui Mme de Stein et la princesse Louise ont prêté leurs traits : on a justement comparé à une Vestale[1] ce personnage, symbolique dans son admirable pureté, et bien conforme à cet idéal typique auquel Gœthe et Schiller, dans leur correspondance, ramèneront les personnages de la tragédie grecque.

C. — Léonore Sanvitale forme avec elle un frappant contraste : les personnages de la pièce se rangent d'ailleurs en une rigoureuse symétrie : il y en a cinq, opposés deux à deux, le duc étant, par son rang *et même par son caractère*, dans la situation de médiateur et d'arbitre. Et ce n'est nullement diminuer l'intérêt du rôle de Léonore Sanvitale de le regarder comme formant, vis-à-vis de Léonore d'Este, un complément de réalité : elle est le principal ressort de ce drame qui contient un minimum d'action : c'est elle, en effet, qui propose à la Princesse d'éloigner Tasso, et qui, non sans habileté, décide le poète à quitter la cour de Ferrare. Mais si le rôle de Léonore Sanvitale se bornait à cette initiative, il ne serait pas impossible de concevoir la pièce sans elle[2].

faut compter encore avec le sentiment du duc et celui du poète. Voir Kern (*o. l.*, p. 39), d'accord, ici, avec K. Fischer.

1. La comparaison est de Hugo, v. Hofmannsthal, dans une belle page de son *Entretien sur le Tasso de Gœthe* (Prosaische Schriften, II, 1907, p. 146) : « ... c'est aussi une vierge, et plus solitaire que celles de Rome : des lois sévères et sombres ne la contraignent pas, mais, au plus profond de son âme, elle est enchaînée par des lois que sa propre nature lui impose ».

2. Remarquons, en effet, que Tasso, dans son troisième monologue au

En réalité la valeur de ce personnage est surtout psychologique. Tandis que Léonore d'Este vit repliée sur elle-même, absorbée par un sentiment unique et profond, offrant comme un symbole de la vie intérieure, la comtesse représente au contraire l'ardeur de vivre : elle veut goûter toutes les joies dans leur plénitude absolue, et les prolonger au delà de cette vie; de là résulte l'opposition d'une âme simple et droite avec une âme complexe. En effet, ce caractère, si diversement jugé, n'est pas exclusivement bon ou mauvais : les reproches que se fait Léonore dans son monologue du III<sup>e</sup> acte, la noblesse de son ambition, qui est l'immortalité par la poésie, montrent assez qu'elle n'est pas une âme vulgaire. Et cependant elle n'est pas généreuse : si ce n'est pas par intérêt personnel qu'elle a conseillé d'éloigner Tasso, il est bien vrai qu'elle agit en égoïste, et son inconscience est sa seule excuse. Elle n'a pas un amour véritable pour Tasso : elle le reconnaît elle-même dans un passage qu'on interprète souvent au rebours de son vrai sens [1] : pourtant elle veut avoir le poète, elle veut être pour lui ce que Laure fut pour Pétrarque. Si sa fougue enthousiaste lui permettait la réflexion, elle songerait qu'elle va trahir une femme toujours malheureuse. Mais non, cette idée ne se présente pas à son esprit : elle ne pense qu'à l'action que sa seule présence exercera sur Tasso, dont les poèmes « la réfléchiront [2] ». Mais ne sera-ce pas pour Léonore d'Este une nouvelle et vive souffrance? Non, car ses passions n'ont point d'ardeur,

IV<sup>e</sup> acte, ne répète si obstinément : « Elle aussi ! » que parce qu'il s'imagine que la Princesse le fuit, et parce que « dans ces heures désolées elle ne lui a pas envoyé le moindre signe de sa faveur » (v. 2794-5). On conçoit donc que Gœthe eût pu (non sans difficulté, sans doute, dans un drame si peu riche en personnages) se passer, à la rigueur, du rôle de la comtesse s'il n'avait été qu'un simple ressort de l'action. Si la chose nous semble, au premier abord, impossible, c'est que notre esprit est prévenu par le drame *tel qu'il est*. Il faudrait, par exemple, que le Duc, apprenant par Antonio le dessein du poète, en discutât, dans un entretien avec la Princesse, les dangers et les avantages, se décidât à consentir, et, dans la scène de la requête, dit à Tasso qu'informé de son désir il en voit, ainsi que la Princesse, l'utilité possible, et qu'ils donnent tous deux leur assentiment « si cela doit tourner à son avantage ».

1. V. 1925 et suiv.

2. V. 1929.

« elles brillent comme la lueur paisible de la lune,... elles ne répandent autour d'elles ni le plaisir ni la joie de la vie ». Son exubérance lui cache donc le mal de son action : une idée qu'elle n'avait pas préméditée mais qui, tout d'un coup, séduit et enivre sa nature fougueuse, va précipiter la catastrophe. C'est ce peu de résistance à l'impulsion qui fait surtout le contraste de son caractère avec celui de la Princesse.

D. — Du caractère de la comtesse on peut rapprocher celui d'Antonio[1] qui s'oppose au personnage de Tasso, mais en formant un contraste en quelque sorte assoupli par ce que Gœthe y fait entrer de réalité vivante et d'individualité. On retrouve en lui certains traits qui sont de l'homme d'action et du courtisan, mais il serait impossible de le ramener simplement à ces catégories. Gœthe n'a pas fait de lui, en face de son héros déséquilibré, le type de l'homme fort et maître de soi : cet homme d'État n'a pas assez d'empire sur lui-même pour voir sans s'irriter un poète couronné par ses maîtres, et pour s'abstenir de prononcer devant eux des paroles où percent la jalousie et le dépit; ce courtisan n'abdique pas son indépendance et ne sacrifie pas tout à la faveur[2]; cet homme qui vit dans les réalités est un juge pénétrant des choses de l'art : il voit et sent dans les poèmes de Tasso ce que d'autres n'y savent pas reconnaître, et le poète rend justice à son goût; il y a plus : ce secrétaire d'État s'essaie lui aussi à la poésie, et si c'est là un trait de l'époque, Gœthe, en le signalant, nous fait assez voir que le personnage n'est pas enfermé dans sa sphère ordinaire d'activité, que sa pensée et ses efforts vont au delà. Les tâches ingrates qu'il doit mener à bonne fin, parmi tant d'égoïsme et de convoitises, ne l'ont pas desséché, et si nous

1. Ce personnage doit avoir quelques traits de Gœrtz, précepteur des jeunes princes, qui était de la coterie hostile à Gœthe : il y eut d'ailleurs hostilité plus ouverte entre Gœrtz et Knebel, en sorte que Knebel, caractère soupçonneux et prompt à croire à la persécution, pourrait avoir, de son côté, fourni quelques traits à Tasso.

2. I, IV, v. 665 et suiv; *ibid.*, v. 697 et suiv., et toute la scène II de l'acte III. Voir Kern, *o. l.*, p. 124-5.

en croyons la parole de Tasso[1], c'est pour les autres qu'il agit, indifférent à sa propre fortune. Enfin c'est un homme sûr et un ami fidèle[2]. On voit par là que les appréciations si divergentes portées sur le personnage sont tout à l'honneur de Gœthe : on juge presque toujours Antonio d'après une idée préconçue, et comme le personnage brise la formule en mainte occasion, on reproche au poète de ne pas lui avoir donné plus d'unité : on cherche un type, et l'on est déçu de trouver un homme. C'est ainsi que sa querelle avec Tasso n'a nullement sa cause dans une malignité foncière : Gœthe nous en montre les raisons, très naturelles et humaines, et Antonio semble nous donner un sage conseil en disant qu'il n'en faut pas chercher bien loin l'excuse[3]. Sa charge exige qu'il s'observe et se contraigne, mais, sa mission terminée, la nature, ainsi comprimée, s'est violemment détendue : s'il n'a pas gardé de mesure, c'est qu'il se sentait entouré d'amis[4]. Aussi bien, son retour n'a été pour lui que déception : il s'apprêtait à prendre un repos bien gagné, à jouir de la faveur de ses maîtres, et il a trouvé la place prise. Enfin Tasso, lorsqu'il vient lui offrir son amitié, après la scène avec la Princesse, est en quelque sorte ivre de faveur, et son enthousiasme est fait pour glacer Antonio : celui-ci sent bien d'où vient cette exaltation : « Tu vogues à pleines voiles », lui dit-il, non sans raison, et c'est justement lorsque Tasso vient d'invoquer la volonté de la Princesse que s'enveniment les répliques blessantes d'Antonio : c'est que si l'on abandonne le laurier au vrai mérite, il n'est personne à qui l'on céderait la faveur des femmes[5]. La scène IV de l'acte III répond parfaitement, sur ce point, à celle de la dispute : l'amertume d'Antonio reparaît lorsqu'il a senti, dans les discours de Léonore, à quel point le poète est aimé[6]; cette scène est, en cela, d'une remarquable conduite.

1. II, III, v. 1252 et suiv.
2. II, I, v. 951 et suiv.
3. V. 1974.
4. III, IV, v. 1975 et suiv.
5. V. 2013 et suiv.
6. V. 2086 et suiv.

Si nous ne trouvons rien dans ces traits qui distingue Antonio comme *type*, il est vrai cependant que, dans la pensée de Gœthe, son antagonisme avec Tasso n'est pas fortuit : « Tout en eux se repousse », dit avec raison la Princesse, « ils ne sauraient échanger d'amitié [1] », et, d'après Léonore, la seule cause de leur inimitié, c'est que la nature ne les a pas fondus en un seul être [2]. Antonio, en effet, a l'expérience des hommes et de la vie, mais sa sagesse est raide et hautaine. Assurément nous ne pouvons accepter sans réserves les jugements de Tasso, dans la scène où Léonore s'efforce de le gagner à son projet [3], et nous pouvons admettre la sincérité d'Antonio envers Tasso dans les derniers actes, mais son langage est toujours celui d'un politique, et le désir de se donner raison lui fait interpréter étrangement les faits; il est hors de doute que, dans la scène de la querelle, il a prononcé le premier des paroles malsonnantes, mais, à l'arrivée du Prince, il se donne l'air d'un homme qui ne saurait décider de quel côté sont les premiers torts : « Est-ce moi, dit-il, ou bien cette tête chaude qui a commencé la querelle, c'est une question longue à résoudre, et que provisoirement nous nous abstiendrons de trancher [4] ». Et dans la scène qui suit le départ du poète il s'avise d'une distinction signalée plus haut, et que dément la réalité des faits. Lorsqu'il dit à Léonore que Tasso se vante d'allumer une double flamme, on ne peut voir dans ce propos qu'une calomnie, car la noblesse que Gœthe donne à son poète répugne à cette bassesse. Enfin ce qui nous déplaît en lui, c'est une sécheresse qui ne lui permet pas de faire un vrai retour sur lui-même : s'il se reconnaît en faute, c'est surtout vis-à-vis des puissances; ce qu'il regrette, c'est d'avoir indisposé ses maîtres, bien plus que d'avoir blessé et fait souffrir un homme. Il est, en cela, conforme au type du courtisan, sec et peu pitoyable, et nous retrouvons en lui

1. V. 1680-1.
2. V. 1705-6.
3. IV, II.
4. V. 1443-5.

cette dureté polie dont parle La Bruyère. Si Gœthe lui fait reconnaître ses torts sans que ce revirement vienne d'un élan spontané, c'est que les brusques retours ne sont pas dans le caractère du personnage : ils ne se produisent que chez les natures enthousiastes et inégales. Son antagonisme avec le poète reste constant : il ne peut éprouver pour lui de pitié vraiment profonde, parce que le mal dont souffre Tasso n'est pas de ceux qu'il puisse comprendre : habitué à ne compter qu'avec les faits, à ne tenir pour souffrance que ce qui est tel pour lui-même, il ne sent pas la vérité de ce mot de Werther : « Il ne s'agit pas de savoir si l'on est fort ou faible, mais si l'on peut supporter la mesure de sa souffrance ». La faiblesse qui s'exagère les maux, l'homme qui se laisse traiter en enfant, ne lui inspirent que dédain : il ne cherche pas à comprendre ce qui peut excuser Tasso, et c'est par là qu'il nous paraît, à certains moments, impitoyable. Dans la première scène de l'acte V, il prend occasion de sa démarche auprès du Prince pour énumérer tous les travers de Tasso : de très indulgents interprètes font observer qu'en les rappelant Antonio se montre habile diplomate, car le Prince consentira plus volontiers à la séparation, s'il y voit l'unique moyen de guérir le poète. Mais l'impression que produit la scène est tout autre : Antonio s'exprime avec plus de complaisance et d'énergie qu'il ne serait besoin pour obtenir le consentement du Prince. Il semble manquer de générosité, et comme, dans les scènes précédentes, son désintéressement n'était pas d'une entière évidence, il en résulte un doute fâcheux sur sa sincérité. L'opposition des deux personnages devient ainsi — à tort ou à raison — plus sensible : nous avons l'impression d'être en présence de deux âmes de très inégale noblesse.

Nous touchons ici au seul reproche que l'on puisse adresser à Gœthe au sujet de ce caractère. Il ne lui donne pas toujours assez de netteté, et sa vraie pensée, les vrais mobiles de ses actions nous restent quelquefois indistincts. Hettner parle d'un abîme entre les trois premiers actes et la fin de la pièce. C'est beaucoup dire, et le reproche se rédui-

rait plus justement à ceci : Gœthe n'a pas assez clairement indiqué si dans la scène IV de l'acte IV Antonio parle sans arrière-pensée. Il était, à la fin de l'acte III, tout à fait en désaccord avec Léonore au sujet du départ de Tasso, et les raisons qui le déterminaient paraissaient purement égoïstes[1]. Nous sommes encore sous cette impression lorsque, à l'acte suivant, il vient délivrer le poète et s'excuser de l'avoir mortifié.

Il se refuse tout d'abord à transmettre au Prince la requête de Tasso : c'est, dit-il, par amitié qu'il ne veut pas faire une démarche nuisible; le poète insiste, et se déclare prêt à aller lui-même trouver le Prince; Antonio cède enfin. A quelle impulsion a-t-il obéi? Est-ce à l'intérêt personnel ou à la pitié? Tasso lui a représenté qu'il n'était guère en état de parler au Prince, et que se présenter dans ces conditions devant son maître, c'était s'exposer à perdre tout appui. Antonio a-t-il été sincèrement ému, ou faut-il croire qu'il a craint un scandale qui ne manquerait pas de lui être imputé? Je crois qu'il faut écarter cette supposition, mais s'il y a eu revirement chez Antonio, Gœthe ne l'a pas suffisamment mis en lumière. Bien des commentaires eussent été évités si le personnage — sans se départir pour cela de son calme — s'était exprimé de manière à ne laisser aucun doute sur ses sentiments. Hettner dit qu'il n'est pas d'interprète de ce rôle qui ne sente l'impossibilité de lui donner la suite et l'unité qui lui manquent. Il semble cependant que ce défaut soit plus sensible à la lecture, l'attitude et le ton pouvant suppléer bien des lacunes. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas lieu, croyons-nous, de suspecter ici la sincérité d'Antonio, et la scène V de l'acte IV vient, d'une manière indirecte, nous confirmer dans cette opinion. Nous sommes, prenons-y garde, au moment de l'action où se montre avec netteté ce

1. Même en admettant que ce départ pût être salutaire à Tasso, il se refuse à en porter le blâme : « J'aurais l'air de le chasser, dit-il, alors qu'il n'en est rien. S'il ne tient qu'à moi, il peut rester en paix à notre cour, et s'il veut se réconcilier avec moi, s'il peut suivre mes conseils, nous vivrons ensemble fort passablement » (v. 2155 et suiv.). « Si nous n'arrivons pas à le corriger, dit-il encore, il ne sera pas le seul que nous supportions. » C'est le ton d'un homme fort attentif à son intérêt, et qui, de deux maux, choisit le moindre.

qu'il y a de pathologique dans le désespoir de Tasso[1]; il a résolu de feindre, et croit avoir pénétré ce qui se trame contre lui : à l'entendre, Antonio veut le chasser de la cour, mais sans le paraître; le Prince, dont l'amitié pour tous est si fidèle et constante, ne change qu'à son égard; tout le monde le repousse, la Princesse l'évite et se joint à ses ennemis. Gœthe, on le voit nettement, nous montre ici l'égarement du poète : les jugements faux qu'il porte sur le Prince et la Princesse, l'outrance des termes qu'il emploie lorsqu'il juge l'attitude d'Antonio, nous font assez entendre que ce qu'il dit ne répond nullement à la réalité[2]. Nous n'admettrons donc pas l'ingénieuse hypothèse d'après laquelle Gœthe ne ferait énumérer par Antonio les travers du poète (V, I) que pour nous empêcher de prendre le change, et pour nous faire démêler la feinte du courtisan, et dans ce qui précède, et dans ce qui suit.

On comprend maintenant que peu de personnages de théâtre soient plus difficiles à juger sainement que celui d'Antonio; les critiques, ordinairement, plaident pour lui ou contre lui. Comme sa conduite n'est pas sans reproche dans les deux premiers actes, que, d'une façon générale, Gœthe n'a guère mis en lumière que les côtés fâcheux de son caractère, et qu'enfin il est la cause déterminante du malheur de Tasso, il ne faut pas s'étonner que certains critiques le traitent en ennemi personnel[3]. Mais nous avons vu qu'il ne faut pas prêter à son caractère une raideur qu'il n'a pas : il n'est assurément pas le type du courtisan « méchant homme ».

E. — Le caractère de Tasso est bien conçu selon la même poétique, mais avec ceci de particulier que ce qu'il y a d'individuel en lui n'est, à proprement parler, que l'exagération des qualités *typiques*. Gœthe à concilié sa conception générale du poète avec les détails biographiques qu'il trouvait

1. Cf. P. J. Möbius, *Ueber das Pathologische bei Gœthe*, p. 71, et notre compte-rendu de cet ouvrage : *Revue critique*, 12 fév. 1900.

2. Nous retrouverons les mêmes sentiments, mais portés, pour ainsi dire, au suraigu, dans la scène v de l'acte V.

3. Par exemple Bielschowsky, dans son ouvrage, d'ailleurs excellent. I, p. 479.

dans l'ouvrage de Serassi[1]. C'est de là que viennent certaines disparates ; il ne faut pas en chercher la cause dans un changement de dessein, ni croire que Gœthe ait fait un dénouement contraire à celui qu'il s'était d'abord proposé.

La composition de *Tasso*, nous l'avons vu, s'étend sur une période de neuf ans (novembre 1780-juillet 1789) et, selon sa méthode ordinaire, Gœthe enrichit le drame de son expérience ; il y fait entrer, en quelque sorte, tous ses progrès. Mais l'idée fondamentale et la conclusion de sa pièce restent identiques[2]. C'est le « drame de la passion » du Poète, le choc de sa sensibilité maladive avec la réalité. Cette nature passionnée, en douloureux conflit avec le monde, n'est nulle part mieux représentée que dans la préface de ce *Chatterton*, sur lequel — nous le montrerons plus loin — s'est exercée l'influence de *Tasso*. Vigny montre cette race de grands hommes inspirés « inhabile à tout ce qui n'est pas l'œuvre divine ». Et il ajoute, dans une page qu'il faut citer : « L'émotion est née avec lui (le poète) si profonde et si intime qu'elle l'a plongé, dès l'enfance, dans des extases involontaires... l'imagination le possède par-dessus tout. Puissamment construite, son âme retient et juge toute chose avec une large mémoire et un sens droit et pénétrant[3]; mais l'imagination emporte ses facultés vers le ciel aussi irrésistiblement que le ballon enlève la nacelle. Au moindre choc elle part... et ne cesse d'errer dans l'espace qui n'a pas de routes humaines. Fuite sublime vers des mondes inconnus, vous devenez l'habitude invincible de son âme. Dès lors, plus de rapports avec les hommes qui ne soient altérés et rompus sur quelques points · sa sensibilité est devenue trop vive; ce qui ne fait qu'effleurer les autres le

1. Nous ne parlons pas de ce que l'auteur met ici de confession personnelle; en outre, lorsqu'il représente les égarements de son poète, Gœthe pense à Lenz, qu'une « ânerie » fit subitement exiler de Weimar, en décembre 1776; question d'étiquette, selon les uns (il aurait, pendant une redoute, pénétré dans une salle réservée à la noblesse); faute plus grave, selon les autres : il se serait permis quelque privauté envers la duchesse. La question nous restera, probablement, toujours obscure.

2. Voir ce que nous avons dit plus haut de l'*Urtasso*.

3. Cf. *Tasso*, I, v. 160 et suiv.

blesse jusqu'au sang... Les dégoûts, les froissements et les résistances de la société humaine le jettent dans des abattements profonds... De la sorte il se tait, s'éloigne, se retourne sur lui-même, et s'y renferme comme dans un cachot. Là, dans l'intérieur de sa tête brûlée se forme et s'accroît quelque chose de pareil à un volcan... Il va comme un malade, et ne sait où il va. » — Tous les détails de cette analyse peuvent s'appliquer à Tasso : une âme que toute impression fait vibrer à l'excès, et qui se replie sur elle-même, parce qu'elle ne voit dans la société qu'une source de douleurs, tel est le poète que nous montrent Gœthe et Vigny. L'état d'esprit d'un tel homme a quelque chose de maladif : l'extrême irritabilité l'amène à une exaltation qui tient du délire, parce qu'elle est trop violente, et que son objet est, le plus souvent, irréel; mais l'auteur de *Tasso*, non plus que celui de *Chatterton*, ne s'est point proposé de nous représenter une maladie mentale. On ne peut admettre, avec Schöll, que la catastrophe de la pièce soit la folie du poète éclatant, pour ainsi dire, à nos yeux, après l'ébranlement qu'ont produit en lui la querelle avec Antonio et la peine infligée par le Prince. Möbius fait observer avec raison que Tasso présente les symptômes de la *paranoïa* sans être donné cependant pour un malade d'esprit. Si nous nous en rapportons, en effet, à la manière dont le décrivent les autres personnages, nous ne trouvons guère que des traits sans gravité et qui tous ont la même origine : l'ignorance de la réalité. Tasso vit absorbé dans ses fictions et dans ses rêves : il est donc *naturel* qu'il évite les hommes et que, ne les connaissant pas, il les soupçonne et les craigne; il est naturel encore qu'il se conduise dans la vie comme un enfant, égarant tout ce qu'il possède, ne sachant ni suffire à son entretien, ni prendre soin de lui-même, n'ayant pas, dans la maladie, assez de raison pour se soumettre à un traitement qui lui répugne; enfin, comme son imagination grossit toute chose, il est naturel encore qu'il donne une importance exagérée aux accidents les plus vulgaires, et que ses souffrances s'accroissent de ces fausses proportions qu'il donne à toutes choses.

Un trait, cependant, peut nous sembler plus grave : c'est ce délire de la persécution qu'Antonio représente au Prince : après l'égarement de Tasso (acte V) et la disgrâce qui le suit, ce délire semble se déchaîner : le Prince est un tyran, Antonio un bourreau, et Gœthe emprunte à Serassi une parole dont il ne sent pas la gravité : « C'est une conjuration, et tu en es la tête! » Mais « on ne peut — dit justement Möbius — exiger de Gœthe les connaissances d'un aliéniste; il ne pouvait savoir qu'un homme qui parle ainsi est atteint d'incurable folie. Ce délire de persécution, qui éclate de la sorte en crise violente, n'était pour lui qu'un accès d'hypocondrie malgré lequel la nature du personnage, très exaltée sans doute, demeurait saine dans son fond[1]. » La marche de la pièce est, en ce qui regarde l'état moral de Tasso, d'une grande simplicité. La peine, très légère, que lui inflige le Prince produit en lui un premier ébranlement; la scène II de l'acte IV, où Léonore lui propose de quitter Ferrare, et lui fait entendre que la Princesse consent à ce départ, marque une deuxième étape dans sa rupture avec le monde; rappelons-nous que cet acte finit sur ce cri, souvent répété : « Elle aussi ! »; la douleur du poète est d'autant plus profonde qu'il croit que la Princesse fait cause commune avec ses ennemis; au cours du cinquième acte, il doit reconnaître le peu de réalité de cette idée : une réaction violente se produit alors, qui amène son égarement et sa chute. Ainsi tout s'enchaîne et se justifie dans la pièce sans qu'il soit besoin, pour expliquer les faits, de supposer un état proprement pathologique chez Tasso ; nous voyons d'abord les effets que le sentiment d'une injustice produit dans une nature exaltée, puis une explosion soudaine (mais prévue et *attendue* par nous), d'autant plus violente que les sentiments du personnage avaient été refoulés et comprimés[2].

1. *O. l.*, p. 72.

2. Wagner, qui admirait profondément le drame de Gœthe, pense que le malheur de Tasso vient de son aptitude « à voir tous les cas dans un seul », et à épuiser, en quelque sorte, ce que chacun d'eux peut enfermer de souffrance : comme il est poète, cette vision des choses est immédiate en lui, et le rend « inintelligible » aux autres. Le véritable conflit du drame est, selon Wagner, non pas entre Tasso et Antonio, mais entre Tasso et la Princesse. Car sans

## IV

Que le drame de *Tasso* n'ait rien d'antique si ce n'est, pour ainsi dire, sa conception formelle, il serait maintenant superflu de le démontrer longuement. Le sujet n'est pas seulement moderne[1], il est aussi romantique, et J.-J. Ampère, avec l'entière approbation de Gœthe, a pu rapprocher Tasso de Werther. L'idée du génie poétique marquant certains hommes d'un « sceau fatal » et les mettant en complet désaccord avec la vie est une idée tard venue. L'antagonisme de la rêverie et de l'action a sa raison dans la nature même, mais il nous frappe davantage dans la société moderne, où il semble devenu plus aigu et plus douloureux. A quelles conditions nouvelles faut-il l'attribuer? Est-il vrai « qu'autrefois, en des temps que la Renaissance a clos pour jamais, la société, loin d'être réfractaire à l'éclosion de la poésie, la favorisait de toutes parts » et que la réalité, loin de troubler le songe d'un poète ou d'un mystique, semblait au contraire le prolonger[2] »? Il y a dans cette explication une part d'illusion avec une part de vérité : la souffrance du poète ne s'est pas seulement accrue parce que « la vulgarité et la platitude tiennent plus de place par le monde », et parce que le poète, en rappelant les hommes aux sentiments généreux, a moins de chances

doute, Antonio ne comprendra jamais Tasso, mais une sorte d'accommodement ou de compromis est possible entre eux, tandis qu'on ne voit point comment pourrait se résoudre l'opposition entre Tasso et la Princesse : « Comme il s'agit ici de souffrance, la femme a l'avantage. Tasso se mettra-t-il à son école? Son emportement me fait plutôt craindre pour lui la démence. C'est ce que le poète a fait merveilleusement pressentir ». (*Richard Wagner an Mathilde Wesendonk*, 1853-1871. Duncker, 1904, 9e Aufl., p. 68-9, 15 avril 1859.)

1. Les anciens parlent de l'extase du poète, de sa possession par la divinité, et même d'une sorte de délire (Platon, *Phèdre*, p. 245 A ; *Ion*, p. 533-4), mais ils n'ont jamais pensé au déséquilibre que ces ébranlements peuvent produire et laisser dans l'âme : c'est qu'ils n'imaginaient pas qu'il y eût continuité entre la vie ordinaire et l'état d'inspiration : un dieu se révèle par la bouche du poète qui change, pour ainsi dire, d'âme, quand la divinité pénètre en lui. Et cette possession est tenue pour un bienfait : les rapports de la Muse avec le poète sont « ceux d'un maître avec son disciple, ou d'une mère avec son enfant ». (Decharme, dans sa thèse sur *les Muses*, p. 52.)

2. Paléologue, *A. de Vigny*, p. 82-3.

que jamais de se faire entendre; mais en même temps que l'univers s'élargissait devant sa contemplation, son âme se creusait aussi, pour ainsi dire : elle devenait plus profonde, plus complexe, plus riche d'idées et de sentiments, c'est-à-dire plus capable de souffrir; et c'est au moment même où elle cherchait plus d'espace que son champ d'action se rétrécissait. Dès lors il était naturel qu'elle prît en dégoût cette réalité, si différente de son rêve, et qui refusait de se modeler d'après lui. Nous parlions plus haut de héros *romantique* : on pourrait, croyons-nous [1], non seulement rapprocher de *Tasso* le *Chatterton* de Vigny, mais montrer par plus d'un indice qu'il y a eu influence effective du premier sur le second. Ce dégoût de la vie qu'une réaction insuffisante de la volonté fait dégénérer en mélancolie et presque en démence, est le mal de Tasso comme de Chatterton. Gœthe, qui pense à sa propre expérience, fait dire par Alphonse et par Léonore à son héros que « si le talent se forme dans la solitude, c'est dans le monde que se trempe le caractère [2] », que « celui-là seul craint les hommes qui ne les connaît pas, et qu'en les fuyant on arrive bientôt à les méconnaître [3] »; il juge donc son poète, tandis que Vigny, dans son plaidoyer social, prend souvent le sien pour porte-parole. Il y a pourtant entre les personnages de bien frappantes analogies. Chez l'un et l'autre se montre cette incapacité de se suffire à soi-même [4] qui n'est ici qu'un signe de la possession de tout l'être par le rêve. Nous avons vu plus haut avec quelle exactitude une partie de la préface de *Chatterton* pouvait s'appliquer à Tasso. Et ce qui est commun aux deux personnages, ce n'est pas seulement la répugnance à l'action, c'est aussi le choc douloureux

1. C'est ce que nous avons essayé de faire dans notre article du *Gœthe-Jahrbuch* « *Gœthe's Tasso und Vigny's Chatterton* » (XXIII, 1902).

2. V. 304-5.

3. V. 310-1. Voir aussi, v. 293-4.

4. Voir notamment III, IV, v. 2065-2091. Cette « gracieuse faiblesse » dont Antonio parle avec ironie (v. 2090) est le même défaut qui rend Chatterton incapable « de faire un autre métier que celui d'écrire ». « Eussé-je les forces d'Hercule, s'écrie-t-il, je trouverais toujours entre moi et mon ouvrage l'ennemie fatale née avec moi, la fée malfaisante trouvée sans doute dans mon berceau, la distraction, la poésie! » (Acte I, scène v.)

avec des natures foncièrement opposées à la leur, enfin la souffrance qu'un sentiment refoulé multiplie dans ces âmes exaltées. Si nous laissons de côté, dans *Chatterton*, le ridicule Beckford, ou ces deux personnages de coulisse Bale et Skirner, sortes de symboles du conflit du poète avec les réalités, nous voyons que Vigny met son héros en contraste d'une part avec John Bell, parvenu cupide, et dominateur impitoyable, d'autre part avec lord Talbot, qui s'oppose à Chatterton comme le son d'un grelot à un chant d'église. Par leur rudesse ou leur insouciante légèreté, ces deux personnages torturent son âme délicate et profonde. Mais c'est le mot du quaker : « N'épouvante pas cette femme *qui t'est étrangère*[1] » qui lui causera la pire souffrance, en lui faisant sentir son isolement, et les barrières que la vie lui oppose de toutes parts. Ce dernier motif rappelle d'assez près celui qui déchaîne le désespoir de Tasso (IV, v).

Ces analogies s'accompagnent, il est vrai, de dissemblances assez nombreuses : Chatterton, par certains côtés, ressemble plus à Werther qu'à Tasso. Celui-ci n'est nullement atteint de « cette maladie qui saisit les âmes ardentes », c'est-à-dire « l'obstiné suicide[2] », et il ne se sent pas un paria que la vie rejette impitoyablement. Nous avons lieu de croire cependant que ce personnage romantique descend directement du *Tasso* de Gœthe. Leur parenté fut, dès l'abord, si frappante, que Gustave Planche commençait son article de la *Revue des Deux Mondes*[3] en les rapprochant. L'analogie des deux ouvrages va même assez loin : ce n'est pas seulement par le sujet que la pièce française ressemble à la pièce allemande : c'est aussi par sa composition qui rompait avec la formule

1. Acte II, scène IV.
2. Acte II, scène V.
3. Février 1835, p. 428 : « Gœthe et Œhlenschläger, dit-il — très inexactement — ont voulu mettre à la scène le caractère d'un artiste méconnu ». Il en conclut, en son style : « l'inopportunité des poètes au théâtre ». Une traduction du *Corrège* d'Œhlenschläger avait été donnée l'année précédente par X. Marmier (tragédie en 5 actes, en prose, Paris et Strasbourg, 1834, in-8°). L'influence de Gœthe était très nettement marquée dans ce drame. *Le Tasse*, d'Alexandre Duval, était aussi fidèlement imité de la pièce allemande.

des drames contemporains[1]. Vigny avait sans doute apprécié, grâce au *Tasso* de Gœthe, l'avantage que l'on trouvait à traiter une semblable crise morale dans la manière sobre et condensée des classiques.

## V

Le drame de Gœthe, en effet, qui ne présente pas seulement un *cas* psychologique, mais une étude de forces concourant à un même but, et comme un problème de « dynamique » morale, semble avoir, sous certains rapports, moins d'analogie avec le drame ancien qu'avec notre tragédie classique. Si les ressorts de sa pièce étaient plus fortement tendus et unis entre eux, *Tasso* pourrait être rapproché de la tragédie de Racine. En réalité, il représente une forme intermédiaire entre le drame des Grecs et celui de nos classiques, par exemple entre deux conceptions tragiques telles qu'*Hécube* et *Phèdre*. *Hécube* offrirait, en effet, le même dessein général que la pièce de Gœthe : l'unité est dans l'âme du personnage principal, profondément affectée *à deux moments* successifs. Nous avons vu précédemment que c'est bien là le schème de *Tasso* : la première dépression se produit chez le poète après la querelle avec Antonio et l'arrêt du Prince ; la seconde suit la proposition de Léonore et la fausse croyance de Tasso à l'indifférence de la Princesse. Mais, à la différence de la tragédie d'Euripide et du drame grec en général, l'action extérieure a peu de place dans *Tasso* : Mme de Staël dit qu'elle est « à peu près nulle », et nous voyons en quel sens on peut l'admettre ; mais il n'est que juste d'ajouter que cette action n'était guère nécessaire dans une pièce où les sentiments s'engendraient pour ainsi dire, d'eux-mêmes, et où l'impulsion extérieure pouvait se réduire au minimum. Tasso nous semblerait donc, par ce caractère, plus proche de la tragédie française : il en diffère cependant d'une manière

1. Cf. Paléologue, *o. l.*, p. 53.

assez sensible, et principalement par sa marche qui est en quelque façon plus unie et plus rectiligne. Nous n'y trouvons pas de ces retours qui ne servent pas seulement à tenir la curiosité en suspens, mais qui nous font mieux voir les sentiments dans leurs chocs réciproques, et la part de chacun d'eux dans la résolution prise ou repoussée. Voltaire condamne toute une scène d'*Horace*[1] sur le seul mot de « raisonnement » appliqué par Sabine à des paroles de Camille, et il ajoute : « Tout doit être action dans une tragédie : non que chaque scène doive être un événement, mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue; *chaque discours doit être préparation ou obstacle. C'est en vain qu'on cherche à mettre des contrastes entre les caractères dans ces scènes inutiles, si ces contrastes ne produisent rien.* » Il n'est pas besoin de disculper Corneille; mais que l'on essaie d'appliquer ces principes à *Tasso* : il ne s'y trouvera guère de scène que Voltaire n'eût biffée, au moins en partie. Car les caractères n'y sont pas montrés en action : les personnages s'analysent eux-mêmes sans hâte, ou s'abandonnent à des élans lyriques qui sont — on a pu le voir — autant d'arrêts de l'action.

Mais la « froideur dramatique » de *Tasso* ne vient pas seulement de ce que les personnages, selon l'expression de Mme de Staël, « épuisent ce qu'on peut dire sans qu'il soit question de rien faire »; une erreur non moins grave, parce qu'elle a sa répercussion sur la portée même et la signification morale de la pièce, réside dans la manière dont l'action est engagée. Dans la IIe scène du premier acte, la conversation d'Alphonse, de la Princesse et de Léonore nous instruit sur le caractère de Tasso : nous apprenons qu'il évite les hommes, qu'il est susceptible et méfiant, qu'il tient pour ennemis des gens qui ne lui veulent aucun mal, et qu'il soupçonne partout la trahison. Ces traits, dont il sera de nouveau question par la suite, et qui se révéleront d'eux-mêmes, semblent être une amorce; il serait logique que la pièce se nouât par l'effet de cette hypocondrie, ou du moins

1. Acte III, scène VI.

que celle-ci, présentée nettement non comme une maladie, mais comme un état d'esprit comportant une certaine responsabilité, ne fût pas sans action sur le nœud de la pièce, c'est-à-dire sur la querelle, et sur l'arrêt d'Alphonse II. Or, il n'en est pas ainsi : Antonio blesse vraiment Tasso, et blesserait de même l'homme le mieux équilibré. Le poète passe donc du bonheur au malheur sans qu'il y ait aucunement de sa faute, ce qui n'est, nous dirait Aristote, « ni terrible ni touchant, mais odieux[1] ». C'est de là que vient la pénible impression que cause la pièce : Hettner trouve son dénouement choquant et conclut ainsi : « Ce que Gœthe voulait montrer, c'était la victoire de la divine Sophrosyné sur la fantaisie : ce qu'il a représenté par la déplaisante figure d'Antonio, c'est la victoire de l'homme de cour sur le génie, le triomphe de l'étiquette courtisanesque sur les droits naturels de l'homme[2]. » Cette affirmation est fort inexacte, mais l'étude qui précède aura bien fait comprendre l'impression d'où elle découle : on a vu que le dessein de Gœthe n'est pas toujours marqué avec l'insistance qu'exige le drame, et que ce défaut de cohésion dans les ressorts de la pièce, au moment même où se noue l'action, nous cause sinon des doutes, du moins un certain trouble, que la suite ne vient pas suffisamment dissiper.

Nous avons montré par quels caractères la pièce de Gœthe est conforme à un certain idéal classique, et comment elle se rapproche ou diffère tour à tour de la tragédie antique et de la tragédie française. Sa signification morale est encore un trait commun avec ces deux formes dramatiques. Nos théoriciens, si préoccupés de la *moralité* qui se dégage d'une pièce[3] ne reprocheraient certes rien à *Tasso*, car on y disserte presque sans interruption[4], et l'idée de *mesure* domine la

1. *Poét.*, XIII, p. 1452ᵇ.
2. III, 2, p. 86-7.
3. Voir à ce sujet Faguet, *Drame ancien et Drame moderne*, chap. VIII, p. 174.
4. Dans l'*Entretien sur Tasso* de H. v. Hofmannsthal (*o. l.* p. 136), une interlocutrice, à qui la Princesse est personnage antipathique, déclare que Gœthe a tenté de représenter l' « irreprésentable ». Léonore d'Este est, dans l'esprit

pièce, qui est pleine de maximes et de lieux de morale[1]. La sentence d'Euripide : τὸ λίαν ἧσσον ἐπαινῶ τοῦ μηδὲν ἄγαν[2], pourrait lui servir d'épigraphe. Mais il faut remarquer que l'*excès* dont souffre Tasso n'a rien de commun avec celui qui justifie, dans le drame antique, des malheurs en apparence immérités. Ce n'est chez lui qu'un manque d'équilibre dans la vie intérieure : son âme, sans règle et sans énergie, souffre le plus souvent parce qu'elle s'abandonne et n'a pas confiance en elle-même. Cette confiance, le Prince, grand théoricien de morale, s'efforce par tous les moyens de l'inspirer à Tasso; mais ce ne sont pas ses leçons qui guériront le poète. Ce sera la vie elle-même, et le conflit avec la double fatalité que Tasso, comme d'autres personnages de Gœthe, trouve en lui et hors de lui. Dans ce conflit, sa nature se retrouve, telle que nous l'avons montrée, saine en son fond. Il s'était heurté avec Antonio : maintenant, il va « le saisir de ses deux bras », et le roc contre lequel il allait échouer, lui devient un moyen de salut; il s'ignorait lui-même, et dans sa conscience il n'y avait de place que pour des excès de joie ou de douleur : il va maintenant se connaître, et mieux sentir ce divin privilège qui l'élève au-dessus des autres hommes, muets dans leur souffrance. C'est bien l'accent personnel de Gœthe, à qui le voyage d'Italie a donné à la fois la saine intelligence du réel et la conscience de sa fonction de poète, qui se fait entendre dans ces vers admirables, d'une si fière fermeté :

*Und wenn das Herz in seiner Qual verstummt,*
*Gab mir ein Gott zu sagen wie ich leide!*

C'est ainsi que la pièce résout le conflit passager de la poésie et de la réalité[3]; et Gœthe a si bien mis ici son expé-

du poète, une âme de la même trempe que celle d'Ottilie. Mais celle-ci peut, sans parler, « réfléchir le monde dans son âme transparente », tandis que la Princesse, personnage de drame, est obligée de parler d'elle-même, au lieu d'agir et de souffrir en silence. La critique est vive, mais non sans vérité.

1. Appliqué à des scènes telles que II, I, 978-1047, ce mot ne peut évidemment être pris que dans son sens le plus favorable.

2. *Hipp. steph.*, 264-5.

3. Le dénouement de *Tasso* qui résout, pour ainsi dire, le problème de la

rience personnelle et, comme il le disait, « la chair de sa chair », que les sujets d'*Iphigénie* et de *Tasso*, où des âmes tourmentées sont amenées, comme on vient de le voir, à la guérison et à l'apaisement, nous apparaissent comme étrangement semblables dans leur fond.

destinée du poète, dépasse singulièrement, et même nous fait perdre de vue (c'est là son fort et son faible), ce qui était proprement l'action tragique de la pièce. Adolf Metz (*Die Tragödie in Gœthes Tasso. Preuss. Jahrb.* Bd 122; 1905) dit avec raison que si l'on veut comprendre la fin de *Tasso*, il faut moins envisager la suite et les données réelles de l'action que le dessein du poète. H. v. Hofmannsthal, dans l'*Entretien* précédemment cité, exprime de façon vivante et originale une idée analogue : « .... L'évènement lui-même, qui semble tout mettre en mouvement, est sans importance, sans réalité; c'est proprement un trompe-l'œil, comme la forme du jet d'eau, la forme de la vague... » (*O. l.* p. 141). — On trouvera de justes remarques sur la composition de *Tasso* dans l'article de G. Witkowski : *Gœthes Torquato Tasso als dramatisches Kunstwerk* (Jahrb. d. Fr. d. Hochst. ,1903, p. 265-281.)

II

# LES THÉORIES ET LA PRATIQUE DU THÉATRE

# GŒTHE ET SCHILLER (1794-1805)

## Les Théories. — La pratique du théâtre.

### I

Il n'entre pas dans notre sujet de faire — à notre tour — une psychologie de l'amitié de Gœthe et de Schiller, non plus qu'une étude générale de leur commerce d'idées et de théories esthétiques. Nous nous bornerons aux idées qu'ils échangent sur le drame en s'inspirant des Anciens, et aux dissertations de Gœthe. Le génie de Gœthe, plus objectif, a-t-il avec les Grecs plus d'affinité que celui de Schiller, peu nous importe ici. Il suffit de constater qu'à l'époque où commence cette intimité féconde, ils ont le même idéal. Schiller ne lit les auteurs grecs qu'en traduction, mais Humboldt n'est pas seul à lui rendre témoignage qu'il a su pénétrer profondément et s'assimiler le génie antique : Schiller est lui-même persuadé qu'il a avec les Grecs la plus intime affinité et qu'il ne diffère d'eux que par l'effet « d'un hasard d'éducation[1] ». La *IX^e^ lettre sur l'éducation esthétique* est comme le manifeste d'un du Bellay moins formaliste et plus philosophe : « Qu'une divinité bienfaisante vienne arracher à temps le nourrisson du sein de sa mère, qu'il le nourrisse du lait d'un âge meilleur, qu'il le laisse arriver à sa maturité

1. *Briefw. zw. Sch. u. W. v. Humb.*, p. 185 et 206.

sous le ciel lointain de la Grèce. Alors, devenu homme, qu'il revienne dans son siècle, comme une figure étrangère, non pour le réjouir de son apparition, mais — terrible comme le fils d'Agamemnon — pour le purifier! » Schiller, dans une lettre bien connue [1], rappelle que Gœthe a dû faire ce *détour*, suppléer par la force de sa pensée ce que la réalité lui refusait, et, pour ainsi dire, « enfanter une Grèce ». Au moment où les deux poètes se rencontrent et s'unissent, Gœthe est conscient de son but, mais il vient de passer par quatre années de défaillance : l'influence de Schiller va — comme il le dit [2] — « lui donner une seconde jeunesse, et le faire redevenir poète, ce qu'il avait, ou peu s'en faut, cessé d'être ». Mais si les années 1795 et 1796 vont voir, en effet, s'achever *Wilhelm Meister*, paraître quelques-unes des plus belles poésies lyriques, *les Xénies*, et les premiers chants d'*Hermann et Dorothée* [3], l'influence de Schiller [4] s'exercera plus profondément encore sur Gœthe théoricien. « Vous m'avez, dit Gœthe, de l'observation trop exclusive des choses extérieures et de leurs rapports, ramené à moi-même : vous m'avez appris à regarder avec un sentiment plus juste la complexité de l'homme intérieur [5]. » Or, toute philosophie de l'art suppose précisément cette philosophie de l'homme. C'est la doctrine de Kant, et surtout son esthétique, qui fait le sujet des premiers entretiens des deux poètes : dès septembre 1790 Gœthe parle, chez Kœrner, de la *Critique du Jugement téléologique*, et en juin 1794, lorsque Gœthe verra Schiller à Iéna, c'est encore d'esthétique kantienne qu'il sera question. A vrai dire, Schiller dissuadait son ami de l'étude de Kant, « qui ne pouvait rien lui donner », disait-il [6]; mais Gœthe passait outre à cet avis, et il paraît

1. 23 août 1794.
2. *Briefw.*, n° 400.
3. Gœthe va reprendre aussi la composition de *Faust*.
4. A l'époque où se noue l'amitié des deux poètes Schiller a publié *Tragische Kunst* (1792), *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792), *Ueber Anmuth und Würde* (1793).
5. *Briefw.*, 400.
6. *Gesp. mit. Eck.*, I, 243.

s'être toujours mieux entendu avec le Maître lui-même qu'avec ses disciples[1]. Il a pris, nous dit-il, de la doctrine ce qui pouvait lui convenir, et il nous serait facile, en effet, de retrouver dans la *Critique du Jugement* ce qui s'accorde avec l'esthétique et la poétique de Gœthe.

Une des questions dont Gœthe fut toujours très préoccupé est celle des rapports de l'Art avec la Nature, du sujet avec l'objet. La *Critique de la Raison pure* avait, dit-il, renouvelé « la vieille question » : « dans quelle mesure notre moi et le monde extérieur contribuent-ils à notre vie intellectuelle[2]? » La *Critique du Jugement* lui procura une des plus grandes joies de l'esprit qu'il ait jamais éprouvées : il voyait, en effet, « ses occupations les plus disparates placées à côté les unes des autres, les productions de la nature et de l'art pareillement traitées; les jugements esthétique et téléologique s'éclairaient mutuellement[3] ». « Les idées maîtresses de l'ouvrage, dit-il encore, répondaient entièrement à la façon dont j'avais toujours créé, agi et pensé; la vie intérieure de l'art comme celle de la nature, leur mutuelle action s'exerçant du dedans, étaient clairement exprimées dans l'ouvrage. Les productions de ces deux mondes infinis devaient exister pour elles-mêmes, ce qui coexiste était *l'un pour l'autre*, mais non pas, à dessein, *l'un en vue de l'autre*. » Gœthe mêle ici des réminiscences des deux parties de la *Critique du Jugement*, mais on voit qu'il est particulièrement frappé par les deux sections[4] où Kant montre : 1° qu'il y a entre une production de l'art et une production de la nature la différence d'une œuvre (*opus*) à un effet (*effectus*), et que le nom d'art doit s'appliquer proprement aux choses produites avec liberté, c'est-à-dire par une volonté qui prend la raison pour principe de ses actions; 2° que l'œuvre d'art doit paraître aussi indépendante de toute contrainte et de

1. *Mehr als einmal begegnete es mir dass Einer oder der Andere mit lächelnder Bewunderung zugestand es sei freilich ein Analogon Kantischer Vorstellungsart aber ein seltsames* (*Zur Naturwiss. im Allg.*, p. 256, Gœdeke).

2. *Ibid.*, p. 254.

3. *Ibid.*, p. 255.

4. XLIII, XLIV.

toute règle arbitraire que si elle était simplement une production de la nature; en d'autres termes, l'art ne peut-être appelé beau que si — bien que nous ayons conscience que c'est de l'art[1], — il nous fait l'effet de la nature.

Gœthe nous parlait de son peu d'entente avec les Kantiens : nous voyons, en effet, qu'il était en profond dissentiment avec les idées de Schiller sur les rapports de la Nature, non plus avec l'art, mais avec le Beau lui-même. Dans son étude sur la *Grâce et la dignité*[2], Schiller, après avoir défini la grâce : « une beauté qui n'est pas donnée par la nature, mais produite par le sujet lui-même », ou encore : « la beauté de la forme sous l'influence de la libre volonté », arrive à poser certains principes dont l'intellectualisme absolu répugne à Gœthe. Il prêche « l'Évangile de la liberté », et Gœthe qui ne veut pas voir restreindre les « droits de la Nature », trouve que « cette bonne mère » est traitée par lui trop durement. Nous comprenons, en effet, comment les idées directrices de la dissertation pouvaient choquer Gœthe : Schiller pense que « la beauté *architectonique* de l'homme est l'expression sensible d'une idée de raison », que « la nature partage le pouvoir avec la liberté, et que si ses lois ont une autorité permanente, c'est cependant l'esprit qui décide sur les cas de leur application »; et les « duretés » dont parle Gœthe se trouvent dans des aphorismes tels que celui-ci : « Pour le Grec, la nature n'est jamais *purement* nature : aussi n'a-t-il pas à rougir de l'honorer ». Ces duretés ne se retrouveront plus dans les *Lettres sur l'éducation esthétique*; Gœthe fera des efforts opiniâtres pour faire adopter à Schiller sa conception de la poétique des Grecs[3], et c'est de là que sortira l'Essai *Sur la poésie naïve et sentimentale.*

Les idées de Schiller sur le Gracieux ne sont, en somme, qu'une adaptation de la théorie kantienne de l'*Idéal.* Dans cette beauté de la forme sous l'influence de la libre volonté,

1. Grâce à cette restriction la théorie de Kant reste d'accord avec les idées de Gœthe dans *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, p. 332, Gœdeke.

2. Parue en 1793, *Nouvelle Thalie*, n° II.

3. *Zur Naturw. im Allg.*, p. 256.

nous retrouvons les deux éléments distingués par Kant[1], *l'idée normale* du Beau, et *l'idéal* proprement dit : l'une est « le type qui sert comme de principe intentionnel à la technique de la nature[2] », c'est l'image que la nature semble avoir prise pour type de ses productions dans une espèce[3], c'est une *règle* qu'on peut comparer au *Doryphore* de Polyclète, ou à la *Vache* de Myron; l'autre, qui consiste dans « l'expression du moral », incarne dans une représentation corporelle certaines qualités de l'âme, bonté, pureté, force, tranquillité[4]. Cette théorie est la justification philosophique de celle des « masques idéals » que nous trouverons dans la *Correspondance* au sujet des personnages de la tragédie grecque[5]. Dans l'état de contemplation, selon Kant, l'entendement trouve satisfaction à constater qu'un être organique « reproduit les traits typiques de l'espèce, du genre, de la classe à laquelle il appartient, tout en s'en éloignant d'ailleurs par des caractères qui constituent sa beauté individuelle[6] ». Car l'idée normale, pour Kant[7], n'est pas le prototype de la beauté dans une espèce, mais seulement la forme qui constitue la condition nécessaire de toute beauté, c'est-à-dire « l'exactitude dans l'exhibition de l'espèce ». Cet idéal, ainsi défini, ne peut exister pour la beauté *vague*, mais pour celle que détermine « le concept d'une finalité objective », en d'autres termes « celui qui trouve en lui-même le but de son existence, qui, par la raison, peut se déterminer à lui-même ses propres fins... l'*homme* seul, parmi les autres objets du monde, est capable d'un idéal de la beauté ». Nous n'avons pas à nous préoccuper ici de savoir si la distinction des deux beautés (vague et adhérente) se justifie en elle-même, ou dans la théorie de Kant[8] : nous constatons seulement sa conformité avec l'es-

1. I, XVII.
2. *Ibid.*, Barni I, p. 119.
3. Voir l'analyse critique de V. Basch dans son excellent ouvrage *L'esthétique de Kant* IV, IX, p. 198 et suiv.
4. Barni, I, p. 123.
5. Voir plus bas, p. 255.
6. Basch, *o. l.*, p. 241.
7. Barni I, p. 121, cf. la note de la page 122.
8. V. Basch (*o. l.*, p. 196-7) critique ainsi cette distinction : « L'erreur de Kant a

thétique tragique de Schiller et de Gœthe. — En application des mêmes principes, Gœthe dira dans l'*Introduction aux Propylées*, « l'homme est l'objet le plus haut, et même l'objet propre de l'art plastique ».

On sait que la théorie du symbole occupe une grande place dans la philosophie de Kant : cette théorie a beaucoup d'influence sur Schiller, et nous voyons que dans les deux années qui précèdent la composition de la *Fille Naturelle*, Schiller prêche à son ami la poétique symboliste. « Tous les personnages poétiques sont des êtres symboliques, » écrit-il le 24 août 1798, et ailleurs il regarde le symbole comme le moyen d'expression le plus profitable au dramatiste, et le plus capable de refouler le naturalisme (29 décembre 1797) : pour tout ce qui ne s'offre pas au poète dans le domaine de l'art proprement dit, pour tout ce qu'on ne peut représenter, mais seulement faire entendre, les moyens symboliques réaliseront la fin poursuivie, en se substituant aux objets. Nous avons, dans ce passage, la reproduction presque littérale de la définition kantienne[1], c'est-à-dire la théorie de ce symbolisme que nous pourrons appeler celui des *faits-moyens*, et que nous étudierons chez Gœthe, à l'occasion de la *Fille Naturelle*.

Enfin Gœthe, lorsqu'il lut la *Critique du Jugement*, retrouvait chez le philosophe les étapes de sa propre pensée. Kant avait commencé, lui aussi, par proclamer la liberté de l'imagination productive, il lui avait accordé la puissance de créer comme une autre nature, et en cela, on l'a dit avec raison[2], « il semblait donner des gages aux théories radicales des *hommes de génie* (*Geniemänner*), à Hamann, Herder, et à leurs disciples; l'imagination, dans sa théorie, paraissait ne devoir trouver de bornes que dans les lois de la raison même, et

consisté à n'avoir admis qu'une seule forme du Beau, qu'un seul moment dans l'acte esthétique. S'il avait distingué dans cet acte des stades différents, d'abord le stade sensuel, ou plutôt, si le mot pouvait s'écrire, le stade « sensationnel » et « sentimental »; puis le stade intellectuel ou conceptuel, et enfin le stade moral, il aurait évité la contradiction que nous venons de lui reprocher... »

1. Barni, p. 333-4.

2. Cf. V. Basch *o. l.*, p. 403. Voir aussi p. 475.

non pas dans l'entendement ». Mais voici qu'il semble « pris de remords » : il parle avec dédain (§ XLVII) « de ces pauvres esprits qui croient faire preuve d'un brillant génie en se débarrassant de la contrainte des règles, et qui s'imaginent qu'on fait meilleure figure sur un cheval fougueux que sur un cheval dompté » ; et dans son chapitre sur l'Union du goût avec le génie[1], il déclare que, si, dans la lutte de ces deux facultés, il fallait sacrifier quelque chose, ce devrait être plutôt du côté du génie : « le jugement, dit-il,... souffrira moins volontiers qu'on déroge à l'entendement qu'à la liberté et à la richesse de l'imagination ». Gœthe trouvait donc dans ces « remords » ou dans ces retours du grand philosophe une image de ses propres démarches, depuis l'époque héroïque jusqu'à celle de la limitation volontaire de son génie[2].

## II

Les principes de l'idéalisme kantien dominent tous les articles et essais théoriques publiés par Gœthe de 1797 à 1804. Nous les trouvons notamment dans l'*Introduction aux Propylées*, où Gœthe résume brièvement les idées sur l'art qui lui tiennent le plus à cœur : « du moment que l'artiste s'empare d'un objet de la nature, celui-ci cesse d'appartenir à la nature », il reçoit « une valeur plus haute » ; un cercle est alors tracé : c'est celui de la régularité, de la perfection, du significatif, de l'achevé, où la nature enferme ce qu'elle a de meilleur, tandis qu'ailleurs, dans sa vaste étendue, elle dégénère aisément en laideur ou se perd dans l'indifférent. Mêmes principes dans *Vérité et vraisemblance des œuvres d'art* : Gœthe, dans un dialogue plein d'humour et de vivacité, distingue le vrai selon l'art, du vrai selon la nature : l'amateur véritable sent « ce qu'il y a de supra-terrestre dans le petit monde de l'art » : il vit d'une existence plus noble, en pré-

1. Barni, I, p. 274 et suiv.
2. Cf. la formule frappante du Tagebuch (1er janvier 1778) : *Bestimmteres Gefühl von Einschränkung, und dadurch der wahren Ausbreitung.*

sence de cette œuvre surnaturelle qui ramène à l'unité les objets dispersés, et fait ressortir les plus communs dans leur importance et leur dignité. Enfin dans ce très curieux opuscule : *Le Collectionneur* et *sa famille*, l'analyse kantienne de l'idéal[1] sert de base à la théorie idéaliste que Gœthe oppose aux principes de Hirt. Nous parlerons plus loin de cette polémique.

C'est pendant cette période de recherche et d'analyse esthétiques (notamment sur la tragédie et sur l'épopée) que Gœthe et Schiller lisent la *Poétique* d'Aristote. Gœthe rappelle qu'il l'a lue trente ans auparavant, mais que l'ouvrage ne lui fut alors que lettre morte[2] : il le comprend maintenant, et le fait lire à Schiller qui s'enthousiasme; on sent néanmoins, à la manière dont ils en parlent, que beaucoup d'étonnement se mêle à leur admiration. Schiller déclare qu'avec un législateur d'esprit aussi froid et sobre (*Nüchterner Kopf*), il est rare qu'on ne perde pas le repos. Mais il s'est bien tiré de l'épreuve, et il s'en montre fier. C'est que ce « juge d'enfer » est redoutable à tous : l'art, le poète, la représentation sont pour lui des faits : c'est de ces faits qu'il part et presque jamais d'une idée, « et si ses jugements sont de vraies lois esthétiques, c'est qu'il y eut alors, par un heureux hasard, des œuvres d'art réalisant une idée au moyen du fait, ou donnant dans un cas individuel, une représentation parfaite de leur genre[3] ». Rien n'est plus juste, et Schiller a très bien caractérisé ce qu'il appelle la « manière rhapsodique » d'Aristote, fort éloignée de la « philosophie de la Poétique », à laquelle il s'est souvent essayé lui-même. Mais nous nous étonnerions s'il ne trouvait pas dans ces remarques l'occasion d'attaquer nos Tragiques; de la nature de la tragédie Aristote a déduit sa forme immuable : de là vient, paraît-il, que les Français, commentateurs, critiques et poètes, le

1. Cf. p. ex. p. 294 (Gœdeke) : DER GATTUNGSBEGRIFF *liess ihn kalt*, DAS IDEALE *erhob ihn über sich selbst.*

2. Lettre à Schiller du 6 mai 1797. Il s'agit de la traduction de Curtius (Hanovre, 1753).

3. 5 mai 1797.

craignent « comme les enfants craignent le bâton ». Et nous retrouvons ici une idée familière à Schiller : Shakespeare, malgré ses écarts, « se serait mieux accordé avec Aristote que toute la tragédie française ». L'idée fondamentale de ce commentaire — la pointe finale mise à part — est dans une observation de Gœthe, après sa nouvelle lecture de la *Poétique :* « il est étonnant de voir comme Aristote se tient uniquement à l'expérience : il devient par là, si l'on veut, un peu trop matériel, mais sa démarche en est d'autant plus ferme[1] ». Cet étonnement, que Schiller éprouve aussi, — nous l'avons vu, — vient de ce que la méthode d'Aristote est presque inverse de celle des deux poètes : ceux-ci partent des principes les plus généraux de l'art, et de son essence même, pour descendre de là jusqu'à la tragédie : l'empirisme du philosophe consiste à rechercher, la tragédie étant donnée comme genre, quelle est l'importance relative de ses éléments, et dans quelles conditions l'impression tragique est le mieux obtenue. Son point de départ est donc bien dans le *fait*, c'est-à-dire dans le genre qui est « l'imitation de l'homme agissant » , et dans l'abondante production tragique qui sert de matière à son analyse. L'influence de cette méthode se fait sentir dans la dissertation sur le drame et l'épopée (*Ueber epische und dramatische Dichtung*) où Gœthe a résumé l'essentiel des idées échangées avec Schiller. La comparaison des deux poèmes n'a, dans le détail, que peu de rapport avec celle que fait Aristote, mais le procédé d'analyse est le même, bien que Gœthe déduise ses « critères » des fins spéciales de chaque genre et non des œuvres où elles semblent réalisées[2] : de la méthode d'Aristote, il retient, en somme, ce qu'elle a de moins empirique. Il est inutile d'entrer ici dans le détail de cette dissertation, que Gœthe a surtout composée pour mettre *Hermann et Dorothée* en regard du pur concept et des règles strictes du poème épique. Il éprouvait, en effet, quelque

1. 28 avril 1797.

2. « J'ai fait l'application de ces critères à la lecture de l'*Iliade* et de Sophocle : ils m'ont paru fort appropriés, et même décisifs. » (23 décembre 1797.)

inquiétude à ce sujet et Schiller déclarait que ce poème « paraissait incliner vers la tragédie, quand on le comparait au concept rigoureux de l'épopée ». Rappelons donc, pour mémoire, la comparaison du mime et du rhapsode, et ces deux principes essentiels posés par Gœthe : « le poète épique nous présente l'événement comme tout à fait passé : le poète dramatique comme tout à fait présent; — l'épopée nous montre l'*action extérieure* de l'homme : la tragédie le montre *ramené sur lui-même* ». Suit l'énumération de cinq *motifs*[1] (dont un seul est exclusivement épique) et des *mondes* où se jouent les poèmes (monde physique, monde moral, monde des fantaisies, des pressentiments, des apparitions, des hasards et des destinées). Dans le commentaire à cette étude que nous donnent les lettres de Gœthe, deux points peuvent être surtout signalés : il s'agit de deux infériorités des modernes : l'une provient du mélange des genres; l'autre de la difficulté que nous éprouvons à trouver un équivalent de ce monde du surnaturel, qui est le troisième de l'énumération mentionnée plus haut. C'est la question du merveilleux païen qui se ramène, pour Gœthe, aux moyens de rendre sensibles aux yeux ou à l'imagination les rapports des mondes visible et invisible.

On pourrait se demander si l'idéalisme des écrits de 1797-1799 ne montre pas, d'une façon plus générale encore, l'influence de la *Poétique*. La poésie, pour Aristote, fait des représentations générales (τὰ καθόλου... λέγει[2]), et les poètes « doivent faire comme les bons peintres de portraits, qui, tout en rendant avec fidélité les traits particuliers à chaque figure, l'embellissent cependant[3] ». Ces principes sont constamment appliqués et développés dans les écrits de cette période, mais ils le sont sans aucune référence à la *Poétique*. Gœthe ne semble donc avoir repris cet ouvrage en main que pour son étude comparée du drame et de l'épopée, et il faut borner à ce qui vient d'être dit l'influence d'Aristote.

1. *Vorwärts-Rückwärts-schreitende, Retardirende, Zurückgreifende, Vorgreifende.*
2. *Poétique*, IX (1451 b).
3. *Ibid.*, XV (1454 b).

## III

La dissertation sur le drame et l'épopée contient — nous l'avons vu — quelques données relatives aux *motifs* de la tragédie, c'est-à-dire à sa marche et à sa structure générales. Gœthe paraît s'être moins appliqué que Schiller à cette partie technique. Il pensait sans doute que les conditions de développement des sujets dramatiques varient indéfiniment avec leur nature, et qu'on ne peut établir sur ce point que des principes très généraux, exprimant l'essence même du drame. Schiller cherche des règles plus particulières : qu'on se rappelle ses appréciations sur *Œdipe-Roi*, et sur les avantages de cette « analyse tragique », dont la matière ne consiste qu'en des faits accomplis, partant irrévocables, et dont l'effet est si puissant sur nous, « parce que la crainte qu'une chose *puisse être arrivée* émeut bien autrement que la crainte *qu'elle puisse arriver* [1] ». — Mais, sur les personnages tragiques, nous trouvons une théorie commune aux deux poètes : Schiller la propose; Gœthe l'approuve et la confirme. En lisant *Philoctète* et *les Trachiniennes*, Schiller est frappé de la réalité des personnages : il admire comme tous les sentiments naissent des situations « et reposent cependant sur le fond éternel de la nature humaine », comme Déjanire est d'une vérité à la fois individuelle [2] et générale. Il lui apparaît alors que les caractères de la tragédie grecque ne sont pas, à proprement parler, des individus (comme on en voit, dit-il, chez Shakespeare et même chez Gœthe), mais, plus ou moins, des *masques idéals*. C'est ainsi que dans *Ajax* et dans *Philoctète* Ulysse est « l'idéal de la sagesse rusée, que n'embarrassent jamais les moyens, et qui est sans générosité » ; Créon, dans *Œdipe* et dans *Antigone*, est le type de « la froide dignité royale ». Gœthe approuve ces vues et répond : « Vous avez tout à fait raison, dans les figures de la poésie ainsi que de la statuaire antiques apparaît un *abstractum* qui n'atteint sa hauteur que par ce

1. 2 octobre 1797.
2. *Wie ganz ist sie die Hausfrau des Herkules.* 4 avril 1797.

qu'on appelle le *style*. Il y a aussi des *abstracta de manière*[1], comme chez les Français. » Cette théorie est, en effet, applicable aux personnages de la tragédie grecque, et — malgré l'étrange et assez laide formule de Gœthe, — à ceux de nos grands Tragiques. Toutefois, sur le mélange de l'individuel et du général, une remarque est utile à faire. Ce qu'on juge individuel, au théâtre, ce ne sont pas tant les traits les moins généraux ou les moins essentiels à la nature humaine, que ceux qui, dans l'économie du sujet particulier, sont des ressorts moins actifs, des pièces moins nécessaires. Peut-on prétendre que parmi les traits qui constituent le caractère d'Ajax ou de Philoctète le ressentiment ou l'honneur soient les plus généralement humains? Il n'en est rien, quoique nous en ayons presque l'illusion. C'est qu'un trait de caractère rendu dominant et comme exclusif fait tendre le personnage vers l'abstrait : les traits secondaires, par cela même qu'ils sont plus brefs et plus pâles, lui rendent la vie et la réalité. C'est ainsi que l'individuel, au sens dramatique, n'est pas ce qui a le moins de généralité, mais ce que l'auteur met au second plan. Gœthe s'exprime donc bien en appelant *abstractum* ce que nous entendons par : vérité générale et ce qui est, en effet, l'essentiel des personnages de la tragédie grecque. Ceux mêmes dont l'individualité est le plus marquée, et qui semblent par là des personnages d'exception, nous offrent — selon la loi « de vraisemblance et de nécessité » — le développement d'une passion qui devient typique en se subordonnant toutes les autres. L'intérêt de l'*Electre* de Sophocle est moins dans le châtiment des meurtriers d'Agamemnon que dans la variété des émotions qu'éprouve successivement l'héroïne : le sentiment du devoir fait pourtant l'unité typique du personnage. Dans une âme altière et dominée par le sentiment de l'honneur, quels seront les effets d'une injustice blessante et d'un égarement qui entraîne la réprobation? C'est le sujet d'*Ajax*, et le génie du poète se montre en ceci que les traits individuels — c'est-à-dire secondaires — rappro-

1. *Abstracta durch Manier.*

chent le personnage de la réalité sans restreindre la passion dominante : ils forment au contraire comme un ardent foyer qui la trempe.

Gœthe ajoute que cet *abstractum* n'a toute sa valeur que par le style. Entendons par ce terme les moyens d'art grâce auxquels la pensée ou le sentiment s'élargit et se généralise, qui leur donnent une expression non particulière, mais humaine. C'est la constante préoccupation de Gœthe, et le style, chez lui, c'est l'effort pour dominer sa matière; les moyens employés seront la symétrie, le tour sentencieux, et tout ce qui produit cette plasticité, dont nous parlerons plus loin. La *manière*, qu'il reproche à nos tragiques, ce sont les artifices par lesquels on veut donner l'illusion de cette supériorité, c'est-à-dire le prétendu langage noble, l'abus des termes généraux ou abstraits, la pompe et le formalisme. Cette attaque de Gœthe porte assez bien contre nos Tragiques de dernier rang : mais il a quelquefois mieux compris que la poétique de Corneille et de Racine, sans user toujours des mêmes moyens, était, sur ce point, tout à fait conforme à la sienne.

L abstrait dont parle Gœthe, lorsqu'il est pleinement réalisé par le style, n'est autre chose que la beauté même : le « caractéristique », qu'on veut quelquefois confondre avec la beauté, n'en est, en réalité, que le squelette. C'est là l'idée fondamentale de l'opuscule que nous avons déjà mentionné : *Le Collectionneur et sa famille*. La V^e^ et la VI^e^ lettres mettent en scène le collectionneur, son neveu « jeune philosophe », et un hôte qui est une sorte d'incarnation de l'archéologue Aloys Hirt, chef de l'école de Berlin. Ce personnage prétend réduire à néant les idées esthétiques qui sont le plus chères à Schiller et à Gœthe : « Lessing, dit-il, a voulu nous en faire accroire, avec son principe que les Anciens n'ont représenté que le beau : c'est ainsi que Winckelmann est venu nous endormir avec sa *Grandeur paisible*, sa *Simplicité* et son *Calme*, alors que l'art des Anciens revêt toutes les formes imaginables; mais ces Messieurs s'arrêtent à Jupiter, à Junon, aux Génies et aux Grâces : ils nous cachent les corps et les crânes

vulgaires des Barbares, les cheveux hérissés, la barbe inculte, les os décharnés, la peau ridée, la déformation de la vieillesse, les veines saillantes et les poitrines flasques. » Le collectionneur proteste avec force, mais notre homme poursuit, en prenant comme exemples les représentations de Niobé, de Dircé et de Laokoon : « Placez-vous devant le Laokoon, et voyez la nature, dans toute sa révolte et son désespoir : la suprême douleur de l'asphyxie, tension spasmodique, convulsion furieuse ; l'effet d'un venin corrosif, fermentation violente, circulation arrêtée, compression suffocante, mort par paralysie. » C'est ainsi que, pour ce théoricien, la beauté grecque est « caractéristique », puisque, aussi bien, « sans caractère, il n'est point de beauté ». — La réplique est donnée par le jeune philosophe ; il reconnaît que les Tragiques grecs ont traité quelquefois des sujets « intolérables » : si l'on ne veut regarder dans une tragédie que les événements qui lui servent de matière, les pièces de Sophocle lui-même n'inspireront qu'horreur et dégoût, mais cette matière est traitée de telle sorte que rien ne nous choque plus : nous n'avons qu'une impression de beauté. En dépit des questions ironiques de l'hôte, c'est bien grâce à la simplicité, à la grandeur paisible, à ce principe de mesure et d'atténuation[1] (*Milderndes Schön-*

1. Si l'on se reporte à vingt-cinq années en arrière, Gœthe semble — nous l'avons vu — à l'opposé de cette doctrine. Lorsqu'il voit dans la nature et dans l'art la libre expansion de la force et le caractéristique, il est aussi loin que possible de ce principe d'atténuation. Mais — quoi qu'on ait dit — ce contraste nous frappe dans *Götter Helden und Wieland* plus que dans ses récensions des ouvrages de Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1 Theil, 1771 ; *Die Schönen Künste in ihrem Ursprung*, 1772), où il ne proteste pas expressément contre le principe de l'art embellissant son objet (*Verschönerung der Dinge*), mais contre des généralités vagues, déclamatoires, sans support réel. Sulzer, dans son finalisme douceâtre, « nous sert du lait en place de nourriture forte » ; l'art, d'après lui, suit l'exemple de la nature « qui, par toutes les sensations agréables qui nous affluent de tous côtés, *a voulu* former notre âme aux doux sentiments ». « Dans l'univers entier, dit-il encore, tout conspire à ce que notre œil et tous nos sens soient, de toutes parts, touchés d'impressions agréables. » On conçoit l'emportement de Gœthe qui oppose à cette théorie la nature vraie avec ses forces déchaînées, qui « se dévorent entre elles ». Son esthétique est bien alors — pour parler à sa manière — l'évangile de la force, mais ce n'est pas à proprement parler l'art idéaliste qu'il attaque dans les ouvrages de Sulzer.

*heitsprinzip*), qui est la loi de l'art, que s'opère cette sorte de miracle. Et notre jeune philosophe développe une théorie idéaliste dont les principes kantiens forment encore la base. L'artiste, d'après lui, ne doit pas seulement voir et reproduire un être particulier, mais l'*idée* de cet être; quand notre désir de connaître est satisfait, ce qu'il y a de plus élevé en nous veut être suscité : nous voulons admirer, et nous sentir nous-mêmes dignes d'admiration : ce sera l'effet de l'*idéal* (Kant dirait : de l'expression du moral); c'est ainsi qu'un artiste ayant fait un aigle d'airain ne le placera pas tel quel sur le sceptre de Jupiter : il lui donnera d'abord le divin, comme à Jupiter même. — Mais l'esprit humain ne peut demeurer longtemps dans cet état d'admiration; l'idée de l'espèce le laissait froid, et l'idéal l'exaltait : il voudrait maintenant revenir à lui, il voudrait jouir de nouveau de l'inclination qu'il ressentait pour l'individu, sans retourner toutefois à cette limitation première, et il ne veut pas non plus renoncer au significatif, à ce qui élevait son esprit. Que deviendrait-il donc, si la beauté n'intervenait pas pour résoudre le problème. A ce qui est science, elle donne vie et chaleur, et en *atténuant* le significatif, en l'imprégnant de grâce, elle le rapproche de nous. C'est ainsi qu'une belle œuvre d'art a parcouru tout le cycle, elle est de nouveau une sorte d'individu que nous pouvons étreindre et aimer.

Ce cyle que parcourt l'œuvre d'art a pour effet de la rendre plus humaine; le même principe qui la conduit ainsi de l'individuel au général (ou du sensible à l'intellectuel), et qui l'en ramène, s'applique d'une autre manière à certaines œuvres tragiques où les émotions humaines se rencontrent à tous leurs degrés, mais sont tempérées les unes par les autres. Ce nom d'œuvre tragique convient à certains groupes de sculpture, aussi bien qu'à des drames. Dans la courte étude, si frappante, que Gœthe consacre au groupe de Laocoon, il nous montre comment chacun des trois personnages nous fait éprouver un de ces trois sentiments : terreur, crainte, pitié. La terreur est inspirée par le père, qui lutte vainement et que le monstre étouffe et mord; l'effort impuissant du plus

jeune fils, qui cependant n'est pas blessé, émeut notre pitié; laîné, dont un pied seul est enlacé, nous donne une crainte mêlée d'espoir : « il est témoin de l'action et il y prend part : le cycle de l'œuvre est ainsi fermé ».

Mais Gœthe, en soumettant à la même loi les arts plastiques et les arts parlés, n'a garde d'établir entre eux une assimilation complète : la terreur reste propre à l'art plastique, « qui travaille pour le moment ». S'il méconnaît la séparation des genres qui fait, d'après lui, la supériorité des Anciens, c'est lorsque, violant lui-même le principe qu'il posait plus haut, il arrête en quelque sorte au stade général certains personnages de drame, au lieu de les faire, selon sa théorie, redescendre à l'individuel; c'est aussi lorsqu'il oublie la matière propre du drame, les « personnages agissants », pour s'attacher à leur profil et à leur relief plastiques, ou pour donner à son œuvre l'harmonie d'une grandeur au repos. Renan trouvait sur l'Acropole « l'idéal cristallisé en marbre Pentélique » : ces mots pourraient servir à exprimer l'effort de Gœthe, dans ses essais de Parthénons tragiques.

## IV

La première observation de Mme de Staël sur l'*Iphigénie*, c'est que « cette tragédie rappelle le genre d'impression qu'on reçoit en contemplant les statues grecques », et « qu'il y a toujours dans les personnages une sorte de dignité qui fixe, dans le souvenir, chaque moment comme durable[1] ». C'est la sculpture qui avait fait éprouver à Gœthe la plus forte impression de la beauté antique, et les principes de Winckelmann avaient la même origine. Il ne faut donc pas s'étonner si Gœthe est surtout frappé du caractère plastique de la tragédie grecque, et si tout, dans ses imitations, tend à mettre en relief ce caractère. Nous n'avons pas à nous demander s'il est vrai que les acteurs grecs donnaient, selon

1. *De l'Allemagne*, p. 261.

le mot de Haigh, l'impression d'une « frise vivante[1] »; il faudrait, pour l'affirmer, supposer résolue la question du logéion, et néanmoins, dans l'hypothèse même de M. Dörpfeld, on admet que les acteurs, jouant dans l'orchestra, se tenaient dans la partie contiguë à la Skéné : on pourrait donc prétendre que cette hypothèse ne fait que changer la frise en bas-relief. Quoi qu'il en soit, cette question n'a pu se poser pour Gœthe comme elle se pose aujourd'hui; il a seulement observé de quelle manière expressive les personnages ou les groupes fixaient, à la fois pour l'œil et pour l'esprit, certains moments dramatiques. Il n'est pas de tragédie qui ne nous en offre maint exemple. Dans l'*Electre* de Sophocle nous voyons chacun des sentiments de l'héroïne sculpté, pour ainsi dire, en une attitude symbolique : c'est son ardente prière aux dieux, à Némésis et aux Erinnyes, sa volonté passionnée quand elle décide d'accomplir la vengeance, ses larmes, lorsqu'elle croit tenir, dans l'urne funéraire, les cendres d'Oreste, son geste farouche de victoire, lorsque le Vengeur a frappé. Parmi les groupes « où se montre, dans le choix et l'ordonnance, tout le génie plastique de l'époque d'un Phidias[2] », O. Müller fait une place à part à ceux qui sont transportés de l'intérieur des demeures par l'ἐκκύκλημα et l'ἐξώστρα. Quand nous voyons Clytemnestre debout sur les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre, Oreste près des cadavres d'Egisthe et de Clytemnestre, Ajax au milieu des animaux qu'il a tués, ce n'est pas seulement le fait accompli qui est mis sous nos yeux, mais « l'état moral qui en résulte, et qui doit devenir le sujet de nos réflexions et de nos émotions[3] ». Le même effet est produit chez Eschyle par ce qu'on appelle les scènes de silence et d'immobilité[4].

1. Si, dans l'hypothèse des acteurs jouant sur une scène, l'étroitesse du proskénion (dont la profondeur n'est que de 7 à 10 pieds) nous étonne par son peu de rapport avec les dispositions de la scène moderne, on a dit qu'elle était précisément conforme aux habitudes de la plastique grecque, « laquelle a toujours négligé les effets de perspective et de profondeur ». (O. Navarre, *Dionysos*, p. 97.)

2. O. Müller, traduction Hillebrand, II, p. 390.

3. *Ibid.*

4. Voir à ce sujet P. Girard, *De l'expression des masques dans Eschyle. Revue*

Dans son opuscule sur « Les études des artistes grecs[1] », K. F. Hermann insistait sur l'aide mutuelle que l'art des acteurs et la plastique se sont prêtée chez les Grecs ; il admet avec raison que si l'on a souvent à constater l'influence des œuvres plastiques sur les ouvrages littéraires, le rapport des deux arts dut être, primitivement, inverse; de toute manière, le jeu du tragédien et la sculpture suivent une évolution identique. Les acteurs d'Eschyle figurent, en quelque sorte, « ces statues sorties de l'antique atelier des Hégias, des Kritios et des Nésiotés, œuvres serrées, nerveuses, roides, d'un dessin correct et sévère[2] ». A l'époque d'Euripide l'art du tragédien s'éloigne déjà de cette sévérité : on sait que l'acteur Mynniskos, formé par Eschyle, « appelait Kallipide un singe, à cause de son jeu forcé[3] ». Il y avait entre ces deux écoles la même différence qu'entre la frise du Parthénon et celle du temple de Phigalie : les attitudes recherchées et violentes avaient pris la place de la calme simplicité. Gœthe est resté dans la plus saine tradition classique en soumettant à la loi de mesure les gestes de ses personnages. Plutarque dit de Périclès[4] qu'il avait appris d'Anaxagore à faire sentir dans sa démarche et dans son extérieur la modération qui convient aux hautes pensées : tel est le Prince d'Este dans *Torquato Tasso*. Ses gestes rappellent ces prescriptions que mentionne Quintilien, et qu'il paraît emprunter à des traditions très anciennes[5] : l'acteur, dit-il, ne doit pas élever les mains plus haut que les yeux, ni les laisser tomber plus bas que la poitrine, et c'est manquer à l'art que d'étendre le bras

*des Ét. Gr.*, VIII, p. 118 et suiv., et, notamment, le passage relatif aux deux scènes finales des *Sept.* L'auteur, qui ne met pas en doute leur authenticité, commente fort bien les deux « groupes pathétiques » qui mettaient sous les yeux du spectateur tout ce qui subsistait d'Œdipe.

1. Cf. C. Hoffmann, *Tragœdia Graecorum cumae plastic artis operibus comparata*, Mayence, 1834. — J. Sommerbrodt, *Scenica*, p. 235. — A. Müller, *Griech. Bühnenalterthümer*, p. 200.

2. Lucien, *Rhet. praecept.*, c.-9. L'application de ce passage aux tragédiens du temps d'Eschyle est de Sommerbrodt (p. 236).

3. Aristote, *Poét.*, XXVI, p. 1461[b].

4. Chap. v.

5. Cf. Paul Girard, *O. l.*, p. 107. — Quintilien, XI, 3, 112-118.

au point de se découvrir complètement le côté. Cette modération se montrait jusque dans l'expression des masques : M. P. Girard, dans sa pénétrante étude[1], se refuse à admettre que des modeleurs subalternes aient eu assez d'indépendance pour s'écarter de la tradition des sculpteurs et pour figurer « de ces bouches largement ouvertes qui semblaient, dit Lucien, vouloir avaler les spectateurs, de ces rides profondes, de ces sourcils obliques et démesurément prolongés qui donnent aux masques de la période alexandrine un air si étrange de mélancolie ou d'angoisse ». Certains détails mieux compris, tels que l'allongement de la tête, nous montrent le même souci des justes proportions : l'ὄγκος avait pour fin de « tricher avec la lumière[2] », d'empêcher que les masques ne parussent aplatis par le jour qui tombait d'aplomb sur eux. Mais s'il ne s'élève aucun doute sur cette recherche de la grandeur mesurée, on a pu contester l'assimilation du tragédien grec à une figure sculpturale. M. P. Girard[3] fait observer, au sujet des acteurs d'Eschyle, que, vêtus de ces riches costumes qui ne découvraient aucune partie du corps, à l'exception des mains, ils ressemblaient moins à des statues qu'aux belles fresques contemporaines. Quoi qu'il en soit, c'est comme des sculptures vivantes que Gœthe se les représentait, et c'est aussi l'idée de K. F. Hermann et de A. G. Schlegel[4].

S'il fallait, pour confirmer la conception de Gœthe, signaler tous les caractères qui rendent plastique la tragédie des Grecs, nous aurions à l'étudier dans sa structure et dans son esprit général. Rappelons donc, pour mémoire, la symétrie rigoureuse et souvent complexe qu'elle sait concilier avec le réalisme. M. Masqueray a montré de façon frappante comment cet art est porté à sa perfection par Sophocle, chez qui l'égalité des strophes orchestiques correspond souvent « au parallélisme latent de la pensée[5] ». L'entrelacement des strophes,

1. P. 94.
2. *Ibid.*, p. 97-8.
3. *Ibid.*, p. 125.
4. *Belebte, bewegliche Statuen im grossen Stil. Vorlesungen*, 3e édition, p. 66.
5. *Théorie des Formes lyriques de la Trag. gr.*, p. 111. Voir également le *Traité de Métrique grecque* du même auteur, p. 379 et suiv.

très ingénieux parfois, reste toujours sensible à l'auditeur, grâce à l'exécution matérielle, et à l'alternance du chant avec la déclamation cadencée[1]. Et cette symétrie n'est pas bornée aux morceaux lyriques : elle se trouve aussi dans les parties dramatiques, et peut s'étendre à des scènes entières. Il faut remarquer, toutefois, qu'on est souvent tombé dans l'excès en voulant mettre trop de rigueur dans ces responsions. On a maintenant plus d'hésitation à corriger des textes pour y faire des divisions égales, ou pour établir une stricte correspondance antistrophique. Aussi bien, l'art véritable s'éloigne consciemment de la symétrie absolue : il s'y soumet d'abord rigoureusement, comme on le voit dans les statues archaïques, et même dans les sculptures d'Egine, mais il comprend bientôt que sa vraie loi n'est pas la symétrie, qui l'enchaîne, mais l'équilibre, sans lequel l'âme ne se possède pas elle-même, et qui est condition nécessaire de l'impression esthétique, comme, en général, de la vie.

Nous avons pu constater, en étudiant *Torquato Tasso*, l'impression plastique qui résulte du tour sentencieux. Le personnage, s'élevant au-dessus des circonstances présentes, dans une sphère plus lumineuse et plus pure, paraît grandi et, en quelque sorte, marmoréen. La figure du prince d'Este est frappante, à ce point de vue. Et l'influence du chœur tragique agit, selon Schiller, dans le même sens : « cette figure colossale, dit-il, force le poète à dresser ses personnages sur le cothurne[2] ». Elle apporte, ajoute-t-il, le repos serein (*die schöne und hohe Ruhe*) et la dignité. Winckelmann ne dirait pas autrement. — Le culte de Némésis a aussi sa part dans la calme simplicité des attitudes. Tournier, reconstituant l'idéal moral conforme à ce culte, montre que la sagesse qu'elle inspire consiste à « éviter toutes les affections immodérées, toutes les sensations trop vives qui déconcertent l'harmonie et le rythme prescrits à nos pensées comme à nos démarches[3] ». Le dévot de ce culte évite les

1. Παρακαταλογή.
2. *Uber den Gebrauch des Chors in der Tragödie.*
3. *Némésis et la jalousie des Dieux*, p. 174.

transports désordonnés dans la joie et dans la douleur : il garde « la noble décence dont Phidias et ses émules ont trouvé autour d'eux les modèles[1] » : on se rappelle la violente réprimande (dont la brutalité passe, à son tour, la mesure) adressée par Étéocle aux femmes thébaines[2].

Ces remarques s'appliquent souvent aux personnages tragiques, mais on voit sans peine le fort et le faible de cette application. Les héros de la tragédie grecque nous intéressent surtout en tant qu'ils violent, par l'excès de leur passion, cette loi de Némésis. Et l'on ne peut prétendre que la contorsion de l'attitude soit nécessairement le signe d'un excès de ce genre. Œdipe menaçant Tirésias ou l'ancien esclave de Laïos offre un groupe qui est plastique, à la fois, par ce qu'il montre et par ce qu'il suggère. S'il s'agit des sentiments eux-mêmes, et non plus de leurs signes extérieurs, c'est moins leur mesure que leur simplicité qui sera nécessaire à l'impression plastique. Cinna, Pauline, Chimène ne nous donnent point cette impression : il y a dans leur âme trop de complexité et de conflits de sentiments pour qu'on puisse avec vérité les fixer en une attitude : on voit aisément pour quelles raisons la casuistique de Corneille, tout héroïque et sublime qu'elle soit, est moins plastique que la passion racinienne, toute-puissante, et dont l'âme entière est la proie. Mais il n'en faudrait pas conclure qu'un personnage de tragédie perd en psychologie ce qu'il gagne en plastique. La Phèdre de Racine pourrait nous en donner la preuve : peu de caractères sont plus fouillés et plus riches, et peu de figures sont plus propres à inspirer la statuaire[3]. C'est que tous les sentiments du personnage se groupent autour d'une passion unique et simple ; cette passion peut évoluer, elle n'en reste pas moins, dans son fond, identique à elle-même, et chaque attitude tient de sa force souveraine la forme précise et nette de ses contours.

1. *Némésis et la jalousie des Dieux*, p. 177.

2. *Sept.*, v. 186, cité par Tournier.

3. Andromaque est moins plastique, et nous la concevons plutôt figurée en groupe. L'Iphigénie de Gœthe est plus plastique que celle d'Euripide, et nous nous la représentons (comme le poète) dans l'attitude et sous les traits d'un personnage tel que la Sainte-Agathe de Bologne (*Ital. Reise*, 19 octobre 1786).

## V

Le drame plastique trouvait naturellement comme un champ d'essai sur le théâtre de Weimar[1]. Gœthe voulait y faire l'éducation de son public, qu'il ne fallait pas traiter, disait-il, « comme une populace », et il le louait de cette docilité qui le ramenait plusieurs fois au même spectacle, afin de le mieux comprendre et d'en profiter pleinement[2]. Les pièces qu'il voyait jouer étaient de genres très variés; certaines descendaient jusqu'à la farce : Gœthe l'admet, pourvu que les situations propres à frapper les yeux soient traitées « avec une convenance pittoresque ». C'est là, d'après lui, le moyen de ne pas tomber dans la trivialité, et tout danger de ce genre peut être écarté si les acteurs, en jouant un certain nombre de comédies antiques, acquièrent la pleine intelligence du « jeu masqué[3] ». Un premier essai de ce jeu fut tenté dans *Paléophron et Néoterpe*, et la note mise en tête de cette petite pièce dit expressément que l'auteur « a voulu rappeler l'art plastique des Anciens »; même essai pour certaines comédies de Plaute et de Térence, notamment pour les *Adelphes*; dans l'*Ion* de A. G. Schlegel, deux personnages d'hommes portèrent des masques, et les acteurs du *Macbeth* de Schiller eurent à la fois le masque et le cothurne. Gœthe parle des beaux groupes qu'on admirait dans la pièce de Schlegel, grâce à une action tragique qui variait à souhait les rapports des personnages, grâce aussi aux tragédies françaises « dont la représentation avait habitué les acteurs à observer le calme du maintien et la convenance de l'attitude, dans le cadre de la scène ». La scène est, en effet, pour Gœthe, un tableau dont les acteurs sont la décoration : il

1. Voir Julius Wahle, *Das Weimarer Hoftheater unter Gœthes Leitung* (*Schriften der Gœthegesellschaft*, Bd. VI); Pasqué : *Gœthe's Theaterleitung in Weimar*, Leipzig, 1863; Burkhardt, *Répertoire des Weimarer Hoftheaters* (Hamburg, 1891); Ludwig Geiger, *Iffland's Briefe* (*Schriften der Gesellschaft für Theatergesch.*), Bd. V, Berlin, 1904.
2. *Weimarisches Theater*, p. 277, Gœdeke.
3. *Ibid.*, p. 279.

revient constamment sur ce point, dans ses *Règles*[1], et déduit de là de strictes conséquences : il défend, par exemple, de jouer trop près des coulisses ou sur le proscénium. Car la disposition de notre scène et, par suite, la plasticité de nos figures diffèrent essentiellement de celles du théâtre antique : chez nous, l'acteur qui joue trop près de la rampe se met hors cadre, et détruit un ensemble. Il est inutile d'entrer ici dans le détail des règles données par Gœthe. Ce qu'il dit de la déclamation, du débit rythmique, des attitudes, des mouvements, de la mimique, des groupes, se rapporte toujours à sa préoccupation constante ; mais si le principe en est très conséquent avec sa conception du drame idéaliste, on est frappé cependant par la rigueur et le convenu de certaines prescriptions : la réaction de notre Théâtre libre apparaît, quand on les lit, comme un affranchissement nécessaire[2]. Voici des acteurs dont le port réglementaire est le suivant : le corps droit, la poitrine en dehors, le haut du bras jusqu'au coude assez rapproché du corps, la tête tournée légèrement vers l'interlocuteur, mais de façon que le spectateur la voie de trois quarts (§ 37) ; c'est fort mal entendre le naturel, dit un autre article, que de jouer entre soi, comme si l'on n'était pas en présence d'un tiers : et si la remarque est très juste,

1. *Regeln für Schauspieler*, 1803.

2. C'est là ce que M. A. v. Berger (*Ueber Gœthe's Verhältniss zur Schauspielkunst, ein Festvortrag. Gœthe-Jahrbuch*, XXV, 1904) ne fait pas difficulté de reconnaître, tout en s'efforçant — avec raison — de justifier les idées et les préceptes de Gœthe sur l'art de l'acteur. M. v. Berger montre qu'il est injuste d'opposer la méthode du poète à celle de Schröder, comme l'emphase au naturel. Gœthe — il ne faut pas l'oublier — veut que le spectateur « ait l'impression de la chose même, et non pas d'une imitation » (*Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*) et ce principe de « vérité naturelle » se retrouve dans les *Règles* mêmes (§ 20, sur la déclamation). Gœthe ne cesse de mettre ses acteurs en garde contre les défauts qui passent, précisément, pour appartenir en propre à l'école de Weimar : la déclamation chantante, la monotonie, le ton prédicant. Il eût été trop heureux de trouver l'acteur de génie capable de donner la vraie vie à des principes, car la *personnalité* qu'il bannit, c'est ce qu'il appelle, d'un autre nom, le *dilettantisme*, qui tire ses effets d'un « réalisme pathologique ». On trouvera dans l'étude de M. v. Berger une intéressante analyse du sentiment de Gœthe touchant la personnalité de l'acteur. La théorie du poète est, évidemment, pleine de raison, mais ses instructions étaient oppressives, et risquaient, par cela même, de manquer leur but.

la conclusion qu'en tire Gœthe est pourtant excessive : « les acteurs ne doivent jamais jouer de profil, ni tourner le dos aux spectateurs ». Le texte dit *jamais*, et cependant nous lisons aussitôt après : « si le caractéristique ou la nécessité l'exige, que cela se fasse avec précaution et avec grâce ». La contradiction n'est qu'apparente : il est aisé de voir (cf. § 91) que la restriction ne vise que des pièces inférieures ou mélangées, et dont les personnages n'ont pas la « dignité » tragique.

Nous pourrions relever d'autres prescriptions qui marquent toujours le souci d'éviter la brusquerie des mouvements et de respecter *la ligne*. Lessing, dont les études personnelles et les traductions[1] offraient à Gœthe tant de documents sur l'art de l'acteur, avait exprimé sur ce sujet, dans un passage connu de la *Dramaturgie*, des idées plus justes. Il appliquait, fort raisonnablement, au jeu scénique la théorie de son *Laokoon*. L'art de l'acteur, d'après lui, tient le milieu entre les arts plastiques et la poésie : c'est une peinture vivante qui s'adresse à la vue : le beau est donc sa loi suprême; mais la parole et le mouvement font de cette peinture un art successif et « transitoire » : l'acteur n'aura donc pas toujours dans ses attitudes ce calme qui rend si imposantes les œuvres de l'art antique : « il lui sera permis quelquefois d'avoir l'impétuosité d'un Tempesta, la hardiesse d'un Bernini » ; ces libertés ne peuvent être choquantes comme elles le seraient dans les arts plastiques, dont le caractère est la permanence. Il suffira que les attitudes violentes soient de courte durée, qu'on les prépare, et qu'on les « résolve » avec art[2].

Gœthe, en ne donnant pas assez au jeu de l'acteur son caractère « d'art transitoire » ne s'éloigne pas seulement de Lessing, mais aussi de Diderot, dont il a pourtant, dans tout

1. *Les Pantomimes des Anciens* (1748), *Der Schauspieler* (d'après le Comédien de Rémond de Sainte-Albine); Extraits de cet ouvrage et des *Réflexions critiques* de du Bos dans la *Bibliothèque théâtrale* (1754-5). Traduction de l'*Art du Théâtre* de Fr. Riccoboni (1750) et du traité *de la Poésie dramatique* de Diderot, etc. Voir Kont, *Lessing et l'Antiquité*, I, 114.

2. *Dramaturgie*, c. 5.

ce domaine, subi très profondément l'influence[1]. On sait avec quelle énergie il s'emportait contre les Philistins qui critiquaient « cet homme unique[2] ». Les idées sur le comédien qui se dégagent de *Wilhelm Meister* ont été justement rattachées au *Paradoxe*[3] : en effet, la théorie d'après laquelle « le manque absolu de sensibilité prépare les acteurs sublimes » nous explique les déceptions de Wilhelm, et justifie le mot de Jarno : « celui qui ne sait jouer que lui-même n'est pas un acteur ». Mais on aurait pu voir aussi que Gœthe s'est approprié, tout en la concevant d'une façon différente, la fameuse théorie des *Tableaux*. C'est dans le *Premier Entretien* que Diderot montre avec quel avantage on remplacerait le coup de théâtre par le tableau, c'est-à-dire par une disposition des personnages si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle nous plairait sur la toile[4]. Dans un ouvrage bien fait et bien représenté, la scène devrait offrir, d'après lui, autant de tableaux réels qu'il y aurait, dans l'action, de moments favorables au peintre. Les lois de ces groupements seront les mêmes que ceux de la composition pittoresque : dans une action réelle, les personnages se disposeront d'eux-mêmes de la manière la plus vraie, mais non pas nécessairement de la manière la plus frappante : d'où nécessité pour le peintre et pour l'auteur dramatique « d'altérer l'état naturel et de le réduire à un état artificiel[5] ». Gœthe s'exprime en termes presque identiques : il

1. Cf. *Premier Entretien sur le Fils naturel* (p. 95, Assézat) : « La décence! La décence! Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne.... Avons-nous plus de délicatesse et de génie que les Athéniens?... Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère dont on immole la fille? » Et dans le *Second Entretien* (p. 120) : « ... C'est alors que nous verrons sur la scène des situations naturelles, qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites. Je ne me lasserai point de crier à nos Français : La Vérité! la Nature! les Anciens! Sophocle! Philoctète!... »

2. A Zelter, VI, 161.

3. Cf. R. M. Meyer. *W. Meisters Lehrj. u. der Kampf gegen den Dilettantismus*, Euphorion, II, 529, et C. A. Eggert, *Gœthe u. Diderot, über Schauspieler und die Kunst des Schaupielers*. Euphorion, IV, 301.

4. P. 94. Assézat.

5. *De la Pantomime*, p. 385.

veut (nous l'avons vu plus haut) qu'on traite « avec une convenance pittoresque » les situations propres à former tableau[1], et nous avons, dans son commentaire sur *Proserpine*, la description détaillée « du tableau immobile » sur lequel finissait la pièce. Il faut pourtant tenir compte d'une différence de conception : pour Diderot, l'objet de ces groupements est le pathétique; pour Gœthe, c'est l'art pur, la simple beauté des formes et des lignes. Les exemples choisis par Diderot accusent nettement la différence. Quand il se représente les divers tableaux que fournirait au théâtre la mort de Socrate, il demande « pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate et qui craint de le voir mourir ne serait pas aussi pathétique sur la scène que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau du Poussin[2] ». Ce rapprochement nous éclaire : Poussin (que son admirable génie entraîne souvent bien au delà de ses principes d'art) veut être en effet le fidèle disciple des peintres anciens, pour qui la peinture était un moyen d'émotion, et dont les tableaux, d'après les témoignages, avaient surtout un caractère pathétique[3]; lorsque Ruskin fait la critique du *Déluge*, ce qu'il reproche au peintre n'est, en somme, que « l'altération de l'état naturel » dont Diderot fait une loi du pittoresque, et cette altération vient de ce que Poussin veut traiter la nature « non comme un modèle à interpréter, mais comme un langage par lequel s'exprimeront et se communiqueront les diverses émotions humaines[4] ». Assurément cette formule est trop étroite pour son œuvre, qui la brise mainte fois[5], mais elle représente bien l'idéal d'expression où tend Diderot dans ses tableaux scéniques. Le groupement pathétique diffère essentiellement du groupement plastique dans ses moyens d'exécution : l'idée du plastique, à l'analyse, peut se ramener à une sorte

1. *Die fürs Gesicht angelegte Situationen mit malerischer Zweckmässigkeit darzustellen.*
2. Voir des exemples de même caractère, p. 117 et 380.
3. Cf. P. Desjardins, *Poussin*, p. 120.
4. *Ibid.*, p. 112.
5. Voir notamment la *Bacchanale*.

de symbolisme exprimant l'*unité de la vie* et mettant tous les détails en harmonie rigoureuse et continue avec cette expression. Si telle statue de Sophocle me représente une nature forte et sereine, c'est que toutes les lignes donnent l'expression cohérente de ce caractère, depuis le port de la tête, jusqu'à la façon dont le pied pose sur le sol. Si ce pied vient à être mutilé, et, qu'on le restaure — par un zèle mal entendu — ce qui me frappera dès l'abord, ce sera l'arrêt de la vie en cet endroit et, par suite, l'incohérence de la ligne. On voit clairement que les groupes pathétiques de Diderot ne sauraient être soumis aux mêmes lois. C'est Gœthe qui pouvait se réclamer de Poussin (de Poussin précurseur de Puvis de Chavannes, et auteur de la *Nourriture de Jupiter*, de la *Bacchanale* et même du *Déluge*); Diderot tendait plutôt — comme on l'a très justement dit — à mettre des Greuze en tableaux vivants[1].

## VI

Mme de Staël, après avoir reproché aux acteurs allemands de mettre trop rarement en pratique la connaissance des arts du dessin, reconnaît cependant « que, depuis quelque temps, les actrices ont étudié l'art des attitudes et se perfectionnent dans cette sorte de grâce, si nécessaire au théâtre[2] ». C'est à l'école de Weimar qu'était dû ce progrès : il est comme le symbole matériel de ce retour à la poésie qui distingue la troisième période du théâtre allemand (selon la division d'Iffland), après l'imitation empesée de la scène française et le prosaïsme du drame bourgeois[3]. La Neuber, longtemps avant Gœthe, avait vu de quelle utilité le répertoire français pouvait être à la scène allemande; mais l'esprit de nos tragé-

1. G. Lanson, *Hist. de la Litt. fr.*, p. 648. Dans les *Affinités électives* (II, v), ce sont bien des Poussin que Gœthe met en tableaux vivants. Luciane, « qui est plus belle au repos qu'en mouvement », et qui s'adonne à cette « sculpture naturelle », représente *Esther devant Assuérus*. Voir plus bas, p. 347-9.

2. *O. l.*, p. 330.

3. *Ibid.*, p. 327.

dies était trop étranger aux acteurs et au public pour que la réforme fût profitable : le jeu des acteurs était devenu emphatique et lourd, de violent et désordonné qu'il était[1]. Ceux qui fondent ensuite l'*école allemande* n'ont point la prétention de conformer leur jeu à des théories d'art, et leur unique souci est de donner le plus de naturel et de réalité au personnage qu'ils représentent. Schrœder, dont la sympathie allait au peuple (on connaît ses démêlés avec le beau monde de Hambourg) réagissait contre ce qu'il appelait l'affectation française, et bornait strictement son jeu à la vérité particulière : « Je veux donner à chaque rôle ce qui lui appartient, ni plus ni moins : un rôle sera, de cette façon, ce qu'aucun autre ne saurait être[2] ». Cette phrase d'une lettre à son biographe Meyer est la négation même des principes de Weimar; nous savons d'autre part que la distinction du maintien manquait à Schrœder, et que la dignité de ses rôles sérieux était plus en profondeur qu'en surface[3]. Eckhoff, son devancier, fut pour Lessing un collaborateur plein d'intelligence, et parfois génial. Nicolaï vante l'harmonie intime de son jeu, et Schrœder, qui pourtant ne le ménage pas, reconnaît que, « dans sa bouche, la prose la plus insipide se transforme en poésie[4] »; on lui trouvait une « nuance française », et Lessing analyse, en l'admirant fort, sa manière originale et vraie de dire les sentences morales; mais il manquait à son jeu le calme et la mesure, à cause de l'outrance de ses gestes descriptifs : voulant trop peindre, il avait quelque chose de convulsif dans la passion, et de recherché dans le comique. Gœthe n'aura garde d'accepter sans réserves le mot cité par Lessing à propos d'Eckhoff : *tot linguae quot membra viro;* il montrera, dans ses *Règles*[5], qu'il faut faire un usage très restreint du geste descriptif, qui peut être, en certains cas, une grossière faute de goût.

1. Voir Grucker, *Lessing*, p. 316.
2. Cité par Devrient, *Gesch. d. d. Schauspielkunst*, t. III, p. 189.
3. *Ibid.*, III, p. 191.
4. *Ibid.*, II, p. 274.
5. § 53 à 57.

Iffland[1], par plus d'un trait, se rapproche de l'acteur-modèle de Gœthe : il veut des gestes sobres et rapprochés du corps, et distingue toutefois ceux qui tendent à exprimer la beauté idéale, et ceux dont l'objet plus prochain n'est que de caractériser un personnage. En demandant que ces deux fins soient réalisées par l'acteur tragique, il ne fait qu'appliquer par instinct l'idée kantienne qui règle, pour Gœthe, et les théories et la pratique du théâtre. On le louait d'ailleurs de la calme dignité qu'il gardait en jouant la passion la plus violente, et de son souci de conformer ses attitudes et ses mouvements à ceux de la statuaire antique. Il avait, dans cet art plastique, un devancier d'assez de renom en Joseph Lange, du Théâtre National de Vienne. Cet acteur, fort cultivé, et qui s'était destiné d'abord à la peinture, avait débuté vers 1770, lorsque régnait à Vienne la « tragédie régulière » ; son souci de l'attitude plastique se montrait jusque dans la comédie, ce qui produisait, dit-on, une impression étrange[2]. L'influence du mélodrame, dont les sujets étaient, en général, mythiques, s'était également exercée dans le même sens. On sait qu'Iffland joua notamment le *Pygmalion* de Rousseau, et que Gœthe renonce à « exprimer avec des mots » ce qu'il a été dans ce rôle. — Et cependant il est aisé de voir ce qui manque à Iffland pour être l'acteur idéal selon l'école de Weimar[3] : il tient d'Eckhoff l'excès du geste descriptif; sa

1. Voir Julius Wahle, *o. l.*, et la très intéressante publication de M. Ludwig Geiger : *Schauspielerbriefe*, *Gœthe-Jahrbuch*, XXVI, 1905, p. 51-92. Ces lettres nous montrent notamment la grande admiration d'Iffland pour les traductions de *Mahomet* et de *Tancrède* et son souci de les interpréter dignement (p. 55); elles nous font entrevoir (lettre à Gœthe, 3 janvier 1801) la résistance d'un public insuffisamment préparé à goûter les classiques français, et qui trouve ennuyeux les chœurs d'Athalie; elles trahissent même la lassitude qu'Iffland éprouve par moments, à jouer des rôles un peu froids : il se dédommage en choisissant un rôle qui veut un jeu plus ardent (*eine Rolle von Feuer zu spielen, da alle andern Rollen die ich spiele in der Bariére* (sic) *der Manier, mehr oder weniger, bleiben müssen*), p. 53. Weimar, 28 mars 1796. M. L. Geiger donne également deux lettres de Mme Unzelmann.

2. Devrient, *o. l.*, II, p. 409.

3. C'est Émile Devrient qui devait plus tard, au jugement de ses contemporains, être cet acteur idéal que Gœthe n'avait jamais rencontré. Les *Règles* étaient son code; on le voit dans ses différends avec Bagumil Dawison. Cf. H. H. Houben, *Émile Devrient*, p. 46-7 (curieux spécimen des dessins de Lyser,

voix traînante et sans timbre donne souvent l'impression d'un prêche, et sa manière n'est pas sensiblement différente de celle de Fleck et de Mme Unzelmann [1] : le rythme n'est pour eux qu'accessoire, et volontiers ils feront un accroc au vers iambique si le naturel du débit leur paraît l'exiger. Mme Unzelmann fait faire des copies de ses rôles sans séparation de vers, pour échapper aux dangers du rythme : aussi ne faut-il pas s'étonner s'il paraît à Schiller qu'elle manque de « style tragique » dans *Marie Stuart*, et s'il trouve que tout, dans sa bouche, prend un air « *trop réel* ». C'est là d'ailleurs, ajoute-t-il, l'école d'Iffland, et la manière des acteurs de Berlin.

La révélation de l'acteur-idéal fut faite à G. de Humboldt par Talma, et la lettre *Sur la Scène française* (Paris, août 1799), fit une profonde impression sur Gœthe et sur Schiller. A la vérité cette lettre n'est rien moins qu'un dithyrambe, et les restrictions qu'elle contient sont des plus graves : « l'acteur français, nous est-il dit, joue — pour ainsi parler — la passion plus que le caractère : il arrête plutôt le spectateur à l'état momentané de ses sentiments, il lui fait moins voir l'intérieur de son âme et le jeu de sa sensibilité [2] ». Et le même reproche revient de manière à peu près constante : « l'art de l'acteur, en France, donne une idée moins haute et moins idéale du caractère de l'homme [3] ». En revanche, le jeu de Talma, pour qui chaque situation est un sujet pittoresque, a bien fait sentir à Humboldt ce qui manque aux acteurs allemands : ils ne font pas assez pour les yeux [4] et pour cette

faits de 1836 à 1840 pendant les représentations); p. 148-9; p. 443 (lettre du 15 juin 1863). Tout jeune encore, Devrient avait beaucoup admiré le jeu plastique d'un acteur fidèle aux préceptes de Weimar, Pius Alexander Wolff.

1. *Ibid.*, II, p. 284 et suiv., et p. 296-7. Sur le jeu de Mme Unzelmann, voir les lettres de A. G. Schlegel, et, notamment, *Gœthe und die Romantik*, I, 102.

2. W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften*. Edition de l'Académie de Prusse II, p. 382. Behr 1904.

3. *Ibid.*, p. 387.

4. La mimique, dit encore Humboldt, est, en France, étroitement rattachée aux arts plastiques. Chez nous, elle ne parle qu'à l'imagination, au sentiment; ici elle a, pour l'œil même, beaucoup de grâce. Dans le spectacle, en France, on voit s'unir le peintre, le sculpteur et le danseur pantomime (p. 377). Le geste des Français est plus pittoresque que celui des Allemands, qui est seule-

partie de notre imagination qui se joue avec de pures formes [1] : ils ne s'acquittent, en réalité, que de la moitié de leur tâche. Sans doute, tout ne mérite pas l'approbation dans la manière des acteurs français, mais si formel que soit leur art, on en peut tirer un sérieux profit. — Cette lettre s'accorde, en somme, pour l'éloge et le blâme, avec la pièce de Schiller sur la traduction de *Mahomet* : Schiller veut surtout qu'on imite de nous l'art régulier, et « la grâce que le mouvement emprunte à la danse »; nous ne serons pas des modèles, mais, plus modestement, « des guides vers le mieux », des revenants, dont l'office sera de purifier la scène [2].

Ce rôle que Schiller nous assigne avec dédain répond bien alors à la réalité, car ce n'est pas à nous que Gœthe emprunte le fond de sa conception dramatique, tandis que l'influence française se fait sentir dans toute la partie extérieure du drame, dans la déclamation, le décor et le costume. Gœthe traduit le *Mahomet* de Voltaire pour déshabituer son public de l'éternelle prose, et pour former ses acteurs à dire le vers; s'il adapte aussi *Tancrède*, ce n'est pas seulement pour donner une pièce *à spectacle* [3], mais parce que l'élan lyrique de cette tragédie porte, en quelque façon, la diction rythmique

ment expressif. C'est ainsi qu'on voit se prolonger des attitudes qui chez nous, changeraient plus vite; exemple : les acteurs qui tiennent les bras en l'air jusqu'au moment où ils disparaissent : c'est une chose que nous n'approuverions pas. L'acteur français garde toujours cette immobilité prolongée (*zögernde Ruhe*) qui est propre aux attitudes esthétiques (p. 386). A une fusion proprement dite de l'homme avec l'artiste, dans l'acteur, il ne faut pas songer en France. Le public et l'acteur ne cherchent qu'un assemblage de beautés produites par la déclamation, la musique, la mimique et le pittoresque. De là le maniéré, le convenu... attitudes non justifiées ou prolongées sans souci de la nature, arrêts et changements soudains qu'on trouve piquants ici, exagérations, *tirades de gestes* qui se transmettent d'acteur à acteur (p. 396).

1. *Ibid.*, p. 393.

2. Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden!
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Geberden
Verschmäht der Sinn der nur das Wahre preist!
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würdgen Sitz der alten Melpomene.

3. A Schiller, 29 juillet 1800.

de l'acteur. — Quant à la réforme du costume, elle se fait sous l'influence de Talma. A Berlin, même sous la direction d'Iffland, la vraisemblance ne laissait pas moins à désirer qu'à Paris, où cependant les réformes de Lekain et de Mlle Clairon n'avaient été que des essais bien timides. On sait que le costume « bien observé » (Marmontel) que portait Mlle Clairon dans *Electre* était une robe à queue sans paniers, mais à la mode Louis XV, et que sa chevelure « en désordre » était encore poudrée à blanc[1]. De même, à Berlin, dans l'*Iphigénie* de Gluck, Mme Beschort paraissait en prêtresse de Diane avec une perruque poudrée, et les Scythes et les Furies portaient des culottes à boucles. L'influence de Winckelmann aurait pu susciter en Allemagne des études comme celles de Dandré-Bardou et de Levacher de Charnois[2]. Ce fut cependant à l'imitation de Talma que se fit la réforme. Iffland chargea Dähling de dessiner une série de costumes conformes à l'exactitude historique, et son effort ne fut nulle part plus nécessaire et plus heureux qu'à Weimar.

Enfin c'est une influence française que Gœthe subit encore, en ce qui regarde le décor de ses pièces antiquisantes. Le paysage idéal est, pour lui, celui de Poussin, dont l'ordonnance classique, le style pur et sévère (on l'a justement rapproché de celui de Puvis de Chavannes[3]) s'harmonise bien avec des « visions antiques ». Le décor de *Proserpine* (en 1815 à Weimar) était, nous dit Gœthe, « un paysage sévère, *dans le style de Poussin* » ; on y voyait « des restes de vieux monuments, des châteaux en ruines, des aqueducs renversés, des ponts écroulés, des rochers, des bois, des buissons, tout cela abandonné à la Nature, qui reprenait toutes les œuvres de l'homme[4] ». Il fait encore observer que l'art du paysage ne

1. Voir à ce sujet l'intéressant article d'Émile Lamé, *Le Costume au Théâtre* (Revue *Le Présent*, 15 octobre 1857, et *Revue d'Art dramat.*, 1er octobre 1886).

2. Cf. L. Bertrand, *La Fin du Classicisme*, p. 156 et suiv.

3. P. Desjardins (*o. l.*, p. 11) rappelle ce que Delacroix disait de Poussin (en 1853) : il parlait « d'un certain isolement des figures et de l'aspect un peu nu de l'ensemble » : Après Puvis, dit P. Desjardins, cela nous apparaît comme un élément de suavité. Rapprocher la *Nourriture de Jupiter* et le *Bois sacré*.

4. *Ueber Proserpina*. XXXI, p. 312, Gœdeke, et plus loin, p. 317.

se borne plus à la vue ou à la perspective d'objets réels (*veduta*), mais qu'elle s'est élevée à une représentation plus haute, et idéale : « L'admiration de Poussin devient plus générale, et c'est bien cet artiste qui, dans le paysage et l'architecture, fournit au décorateur les plus beaux motifs ». Parmi les imitations du maître français, Gœthe cite notamment les dessins de Franz Kobell qu'il donne en exemple aux décorateurs. Enfin il est conséquent avec lui-même dans ses prescriptions touchant les couleurs : les fonds seront en harmonie avec les costumes; ils seront le plus souvent bruns, et si, d'aventure, ils sont rouges, jaunes ou verts, les tons en seront atténués et vaporeux « afin que chaque figure du premier plan se détache bien et produise son effet [1] ». C'est ainsi que le décor devra ne point gêner, et même favoriser l'impression plastique.

Il semble qu'il n'y ait rien de commun entre un monodrame tel que *Proserpine* et une tragédie comme *la Fille naturelle*. Et pourtant l'opéra-féerie dont Gœthe nous a si minutieusement décrit les *tableaux*, et le drame aux personnages sans noms (car celui d'Eugénie peut passer pour symbole), qui tend à la généralité la plus haute, ont, au fond, la même origine. Ils sont issus l'un et l'autre d'une même conception du drame grec. Dans le monodrame, l'idéal du poète a, pour ainsi dire, son expression immédiate dans les formes plastiques; — dans la tragédie la même impression est obtenue par des moyens moins directs, mais l'âme même des personnages, leurs passions et leurs caractères, prennent ce relief harmonieux et symbolique qu'on pourrait appeler le *plastique moral*, et qui transparaît dans les formes extérieures, qu'il semble modeler. — C'est ainsi que Gœthe hellénise à sa manière (et toujours pareillement) dans ses jeux dramatiques comme dans ses essais les plus sérieux et les plus profonds.

1. A. Eckermann, II, 127 (17 février 1830).

*
* *

Au commencement de cette année 1805 qui va si douloureusement mettre fin au commerce d'idées que nous venons d'étudier partiellement, Gœthe publie son esquisse sur Winckelmann[1], le plus beau monument littéraire qu'on ait élevé à la mémoire de l'illustre archéologue, étude très ample en sa brièveté, pleine d'intuition pénétrante, de pieuse reconnaissance et d'enthousiasme. Si Gœthe entre ainsi profondément dans le génie de Winckelmann, c'est qu'il se sent avec lui une grande conformité d'esprit et même de destinée. Aussi peut-il concevoir son sujet de la manière à la fois la plus frappante et la plus difficile. Il fait non pas une biographie, mais l'étude d'un esprit et d'un caractère, et chaque section de l'ouvrage détache et traite, dans une manière très large et compréhensive, une question générale se rapportant à l'œuvre de Winckelmann, à sa vie ou à son temps. Il convient d'ajouter que le culte de Gœthe pour l'antiquité grecque ne s'est jamais affirmé d'une façon plus énergique. En lisant certaines sections, telles que *L'antique* ou *Le païen*, on ne songe guère à s'étonner qu'elles aient valu à Gœthe l'imputation de « paganisme ». Ils nous montre les Anciens agissant dans un accord harmonieux de toutes leurs facultés, s'attachant à « ce qui est prochain, véritable et réel », embrassant de toutes leurs forces la vie présente, de telle sorte que leurs artistes « la peuvent aisément immortaliser ». Et à ces traits, qui attestent la santé physique et morale, Gœthe oppose ceux de l'esprit moderne, le morcellement de nos forces et de nos facultés, notre impuissance à rien considérer sans « nous jeter dans l'infini », la valeur que nous attribuons non pas aux faits eux-mêmes, mais à la pensée et au sentiment. De là notre infériorité quand nous nous essayons à produire le Beau, et Gœthe, avec un véritable accent reli-

1. C'était la première des trois *Esquisses* contenues dans le recueil : *Winckelmann et son siècle.* — Voir dans le volume XXXIV de l'édition du Jubilé les intéressantes *Remarques* de W. von Oettingen.

gieux, nous montre, par l'exemple des Anciens, comment naît l'œuvre d'art, qui est l'acte suprême de l'effort humain. Quand l'homme l'a produite, dans l'exaltation de ses énergies les plus pures, voici qu' « elle se dresse aux regards des hommes dans sa réalité idéale,... elle concentre en elle toute magnificence, tout ce qui est digne d'admiration et d'amour; lorsqu'elle anime le corps humain, elle élève l'homme au-dessus de lui-même, ferme son cercle de vie et d'action, et le déifie dans le temps présent, qui contient aussi le passé et l'avenir. »

Les idées sur l'art que Gœthe a échangées et mûries avec Schiller se retrouvent ainsi dans l'étude sur Winckelmann; les opinions que nous venons de rappeler au sujet de l'antique et du moderne pourraient être commentées par la très heureuse formule de Schiller : « Les Anciens sentaient naturellement; nous sentons le naturel ». Mais la personnalité de Gœthe est marquée dans cette esquisse aussi profondément que dans ses plus beaux poèmes; elle est dans le vaste regard qui lui fait, nous l'avons dit, embrasser le sujet dans sa plus grande généralité; elle est dans la calme assurance de cette ardente foi, et nous la retrouvons enfin dans l'intime conformité de ces observations sur le Beau avec des idées qui sont chères à Gœthe : ces pages sur Winckelmann ne sont pas d'un dilettante (on sait l'aversion de Gœthe pour cette engeance), ni même d'un esthéticien; dans son admiration pour cette beauté grecque qui « déifie » l'homme, se retrouve le principe essentiel de sa philosophie[1].

1. Voir pp. 170, 395, 421.

TROISIÈME PARTIE

# DU CLASSICISME AU SYMBOLISME

## CHAPITRE I

### LA FILLE NATURELLE

#### I

Il semble, à lire la plupart des études sur *la Fille Naturelle*, que cette pièce offre, dans l'œuvre dramatique de Gœthe, un caractère tout à fait singulier ; que le poète l'ait élaborée par une sorte de mystérieuse alchimie. En réalité, cependant, la pièce, au point de vue du système dramatique, ne contient aucune nouveauté; nous n'y trouvons rien — à part la distribution trilogique — que nous n'ayons déjà vu dans *Iphigénie* et dans *Tasso*. C'est que peu d'ouvrages ont été jugés plus superficiellement et par ouï-dire. Schiller ayant parlé, dans une lettre à G. de Humboldt, du « haut symbolisme » de ce drame, il est devenu traditionnel de répéter ce mot, sans l'analyser suffisamment, et sans chercher en quel sens et dans quelle mesure il est applicable à *la Fille Naturelle*. Aussi nous poserons-nous plus loin cette question. A la vérité, certaines apparences peuvent nous expliquer l'erreur dont le jugement de Lewes nous donne l'expression la plus extrême et la plus absurde : aucun personnage, sauf l'héroïne, n'a de nom particulier; aucune indication de temps ni de pays; des allusions voilées à une révolution imminente. En s'attachant à ces détails tout extérieurs, et qui singularisent en effet la pièce de Gœthe, on n'a vu dans les personnages que des abstractions. « Une telle tragédie, avait dit Mme de Staël, est véritable-

ment faite pour être jouée dans le palais d'Odin, où les morts ont coutume de continuer les occupations qu'ils avaient pendant leur vie; là le chasseur, ombre lui-même, poursuit l'ombre d'un cerf avec ardeur, et les fantômes des guerriers se battent sur le terrain des nuages. » Hettner juge et s'exprime d'une manière analogue. « Des caractères, dit-il, qui ne vivent pas en eux-mêmes et par eux mêmes, mais qui sont conditionnés et déterminés par une idée qui leur est extérieure et les domine, en d'autres termes, des caractères qui sont des moyens et non des fins, ne sont même plus des types : ce sont des marionnettes. »

La comparaison de la pièce de Gœthe avec les *Mémoires* de la princesse Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti[1] a montré que *la Fille Naturelle* n'était que la très fidèle mise en action d'événements authentiques. Le théâtre de ces événements n'est pas un pays de fantômes, mais la France (*das schönste Königreich*), et Gœthe, selon sa manière habituelle, a fait entrer dans sa pièce le plus grand nombre possible d'éléments réels. En cette maîtresse de la cour, à qui fut confiée l'enfance d'Eugénie, et qui « n'exécute l'ordre du souverain pouvoir que pour assister la jeune fille dans son malheur et ne pas l'abandonner à une main étrangère[2] », nous reconnaissons, transfigurée il est vrai, Mme Delorme, la veuve du marchand colporteur lyonnais, et la nourrice de Stéphanie; le secrétaire du Prince n'est autre que ce sieur Jacquet, « ancien officier de la maison du roi », entendons, avec M. Bréal, « vulgaire laquais à tout faire », amant de Mme Delorme, et qui joua peut-être le rôle le plus actif dans le complot; le curé de Viroflay, qui rédige l'acte mortuaire de Stéphanie et la marie sept mois après sur de faux papiers, se retrouve en cet abbé corrompu qui vient annoncer au duc la mort de sa fille; ce roi qui voit avec douleur la « Discorde masquée[3] » se glisser près de lui, qui voudrait que ses proches parents

1. Voir surtout : Bréal, *Une Héroïne de Gœthe* (*Revue de Paris*, 1er et 15 février 1898) et *Deux études sur Gœthe*.

2. V. 2598-2601.

3. V. 312.

fussent aussi ses conseillers et ses soutiens, mais dont la main n'est pas assez forte pour prévenir le bouleversement qui se prépare, nous laisse bien voir que la scène est en France: le duc, qui est chef du parti d'opposition au roi, ne nous représente pas seulement le prince de Conti, qui fut en en effet du côté du Parlement contre le ministre Maupeou : en ce duc populaire qui doit, dans la seconde partie de la trilogie, être emprisonné et mis à mort, on peut, avec M. Bréal, reconnaître Philippe-Égalité. Le rôle du procureur de Lons-le-Saunier, M. Billet, qui fut choisi comme l'instrument de mésalliance, est tenu dans la pièce, mais de façon singulièrement plus brillante et plus noble, par le Conseiller ; le mariage n'est plus directement tramé par les gens du prince : il est l'effet d'un élan généreux et spontané du Conseiller, et d'un libre choix de la jeune fille.

A ces personnages réels Gœthe pouvait difficilement donner leurs noms véritables : des raisons de convenance l'en empêchaient, et d'ailleurs il y avait, en chacun des acteurs de son drame, trop de vérité et de fiction mêlées; il ne pouvait non plus se servir de noms de fantaisie, d'étiquettes qui n'auraient donné aux personnages qu'un faux semblant d'individualité. Il dut s'aviser que ces étiquettes étaient d'autant moins nécessaires que certaines fonctions pouvaient en quelque sorte *produire* certains types accidentels : il était dès lors possible de désigner les personnages par ces fonctions. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit là de rapports purement contingents : la pièce de Gœthe ne nous laisse jamais oublier qu'elle est une assez fidèle copie de faits réels; ce symbole historique qui, nous dit-on, donne à la pièce son caractère de froideur, ne peut être que très vaguement entrevu. Hettner, citant un mot de Körner, dit que « personnifier des abstractions vides c'est idéaliser en façon de gâte-métier » ; ce reproche ne touche nullement les personnages de la *Fille naturelle*; mais le même critique dit plus vrai quand il trouve dans la pièce plus d'*intrigue* que de fatalité, — grief qui semble assez peu compatible avec le précédent. L'action, en effet, manque d'envergure : considérée en elle-

même, abstraction faite des ornements poétiques dont Gœthe la rehausse, elle prélude de manière assez médiocre aux tableaux de la Révolution qui devaient suivre. Le personnage d'Eugénie peut fournir au poète l'unité de la trilogie : sa destinée ne représente aucun symbole. L'intrigue qui la dépossède est bien un signe de la corruption d'en haut ; mais peut-on prétendre qu'elle nous fasse sentir la nécessité d'une révolution ? Sans doute il est constamment question dans la pièce des grands changements qui se préparent : la soif de jouissances des grands et de ceux qui les servent nous fait comprendre qu'une « terrible fermentation bouillonne au-dessous d'eux[1] » ; mais l'héroïne de notre drame ne tend qu'à faire reconnaître ses droits de privilégiée : elle n'est donc pas à pareille époque un personnage *représentatif*. Il y avait quelque danger pour Gœthe à prendre pour matière dramatique l'intrigue des *Mémoires* : cette intrigue — du moins jusqu'au mariage de l'héroïne — n'est pas seulement possible à la veille de la révolution : on peut la concevoir sans peine se passant en France un siècle plus tôt[2]. Si la trilogie devait être « une sorte de philosophie et d'histoire naturelle de la Révolution », celle-ci, dans la première pièce, n'a qu'un intérêt secondaire : des allusions la font pressentir, mais ce n'est pour ainsi dire qu'un arrière-plan lointain où les personnages principaux, le duc et le Conseiller, absorbés par l'action présente, ne fixent guère leur regard. Le duc, dans notre drame, n'est pas un politique, mais un père : Nous voyons bien qu'il reproche au roi de montrer « une douceur qui enfante l'audace », de n'avoir pas l'énergie d'un souverain, d'être un rejeton dégénéré d'une grande race[3], mais nous ignorons quels sont ses desseins politiques, où tend son opposition : deux vers seulement nous font entendre que le duc

1. V. 1657.

2. Il est vrai que le duc se réconcilie avec le roi *à la condition* que sa fille sera reconnue comme princesse (v. 752), et le pacte confirme bien ce que l'on nous dit ailleurs de la faiblesse du pouvoir royal (432 et suiv.) et des symptômes de révolution (v. 328 et suiv. ; 361 ; 1657 ; 1935 et suiv. ; 2811 et suiv. ; 2821 et suiv.), mais on pourrait imaginer d'autres causes pour le même compromis.

3. I, vi, *passim*.

et son parti veulent que le roi ne méconnaisse pas leur force, et sache voir où sont ceux qu'il doit craindre[1]. En réalité le duc a pour unique souci le bonheur de sa fille : elle le console des chagrins que lui cause son fils, elle lui est un « bien miraculeux » plus cher que la vie[2], et cet amour passionné ne semble laisser place dans l'âme de ce père pour aucune autre préoccupation. Gœthe nous fait sentir ses angoisses au moment où cette enfant chérie « va se trouver précipitée dans un cercle de soucis et de dangers[3] », et, de la façon la plus touchante, il nous montre cette dévotion paternelle qui veut, à la place même où la jeune fille est revenue à la vie, élever un temple à la Guérison : « Tout autour, ta main doit élever un féerique royaume : la forêt sauvage, les fourrés épais, un labyrinthe d'allées agréables les réunira ; la roche escarpée deviendra praticable, ce ruisseau fera serpenter son miroir transparent, le voyageur étonné se croira transporté dans le paradis. Aucun trait ne doit tomber ici, tant que je vivrai, aucun oiseau ne sera chassé de sa branche, aucune bête, dans les buissons, ne sera effrayée, blessée ni abattue[4]. »

La même observation peut être faite au sujet du Conseiller : Gœthe lui donne une grande noblesse de sentiments, une intelligence profonde et calme avec une sensibilité très délicate et spontanée, mais il est tout à l'action présente, et rien ne nous fait pressentir le rôle qu'il doit jouer dans la Révolution. Il veut, au contraire, rester dans sa sphère étroite[5], et s'abstient de juger l'usage que les puissants peuvent faire de leur pouvoir. Il y a bien de l'indignation dans ses paroles quand la Maîtresse de Cour lui montre la lettre de cachet : « Il n'est point ici question de droit ni de justice, s'écrie-t-il, c'est la violence, la violence odieuse, si prudente et sage que soit l'action[6] ! » ; mais il parle ensuite de ces moyens violents,

1. V. 442, 446.
2. V. 68 et suiv.
3. V. 466-7.
4. V. 617 et suiv.
5. V. 1802.
6. V. 1747.

non seulement sans colère, mais en excusant les puissants, que la nécessité contraint parfois d'en user : « Je ne dis point d'injure à l'instrument de cette violence, et je m'élève à peine contre les puissants qui peuvent se permettre une pareille action. Hélas, eux aussi sont enchaînés et contraints; rarement ils agissent d'après leur libre conviction; les soucis, la crainte de plus grands maux arrachent à ceux qui gouvernent des actions profitables, mais injustes[1]. »

Le Secrétaire, la Maîtresse de Cour, l'Abbé ne nous montrent pas non plus bien nettement que les temps sont proches. Leurs modèles étaient des intrigants de cour qui peuvent nous représenter la décomposition morale d'un certain milieu, mais le Secrétaire nous fait pressentir la Révolution dans la même mesure que le Narcisse de Racine nous annonce les Invasions barbares. Gœthe éprouve ici les inconvénients de sa méthode : épris de la réalité vivante, — qu'il la trouve en lui-même ou dans l'histoire, — il l'emploie comme matière dramatique sans se demander toujours si, façonnée par son art, elle peut donner exactement l'œuvre conçue. Des mémoires de Stéphanie, fidèlement suivis, on pouvait tirer une pièce assez violemment réaliste : c'est une besogne à laquelle Gœthe eût répugné. Il a gardé la matière de ces mémoires, mais en s'efforçant d'y faire entrer, selon sa méthode, le plus d'humanité générale; il ne faut donc pas s'étonner si les personnages, élevés au-dessus des particularités de temps et de lieu, caractérisent insuffisamment une période pré-révolutionnaire. Ce sont des médailles sans exergue ni millésime. Mais ils ne sont pas — suivant le jugement cité plus haut — des abstractions vides : l'action où ils sont engagés et leurs sentiments mêmes sont, pour cela, trop précis et trop concrets ; et loin qu'on puisse leur reprocher d'être « des moyens et non des fins », on voit, par ce qui précède, qu'ils semblent au contraire étudiés trop en eux-mêmes, indépendamment du dessein d'ensemble.

1. V. 1794 et suiv.

## II

Gœthe met donc sous nos yeux non « des fantômes » ni « des marionnettes », mais des êtres réels, transfigurés en types. Cette transfiguration était d'autant plus nécessaire que les *Mémoires* lui donnaient une intrigue louche et des personnages assez vulgaires, pour la plupart. Nous avons signalé plus haut une heureuse modification de cette intrigue, en rappelant que le mariage ne résulte plus que d'une demi-contrainte. L'étude détaillée des caractères nous montrerait que Gœthe s'attache surtout à ce qu'ils contiennent d'immuable nature, de permanente humanité : si certains de ses personnages sont vils ou pervertis, il prend soin de nous intéresser beaucoup moins à leurs actions qu'aux influences qui les ont déterminés comme individus; son analyse cherche à faire la part de la volonté consciente et des impulsions étrangères. C'est ainsi que le sieur Jacquet des *Mémoires*, élevé dans la pièce à la dignité de secrétaire, devient un scélérat très conscient de lui-même; son immoralité n'est pas sans principes : on croirait qu'il ne cherche pas seulement à faire entrer la Maîtresse de Cour dans une entreprise avantageuse, mais qu'il veut la persuader de sa philosophie du plaisir. Aussi ne s'attarde-t-il pas à dissimuler. Il a parlé d'abord de cette pureté de sentiments dont nous faisons en nous-mêmes comme l'idole d'un temple secret, et que notre cœur « saigne » à sacrifier[1]; mais c'est d'autre façon qu'il s'exprime ensuite : « Chère aimée, tu parles légèrement, — comme si ces murs qui te séparent du monde étaient ceux d'un cloître, — de la valeur des biens de la terre; regarde au dehors; là, vois-tu, l'on sait mieux estimer de pareils trésors : le père les envie au fils, le fils compte les années de son père, un droit incertain divise les frères jusqu'à la mort; le prêtre lui-même oublie le but auquel il doit tendre, et c'est l'or, qu'il poursuit[2]. » Le personnage qui parle ainsi

1. V. 702 et suiv.
2. V. 756-766.

n'est pas un homme à courte vue, ni qui saisisse sans réflexion le plaisir immédiat ; Gœthe en fait un philosophe qui, certes, n'est pas un athée, mais qui tend à croire que la vraie loi divine est celle du bon plaisir et de l'utilité : « Oserait-on nier un Être tout-puissant qui se réserve de régler l'aboutissement de nos actions selon sa seule volonté? Mais qui se permettrait de s'asseoir à son conseil suprême? Qui peut connaître la règle et la loi selon laquelle il gouverne et commande? Notre sagesse, c'est de nous orienter par nous-mêmes en ce bas monde : ce qui nous sert, voilà le droit suprême [1]. » Nous ne nous étonnerons pas qu'un tel homme ne se laisse embarrasser d'aucun scrupule, et qu'il soit prêt à faire mourir la jeune fille si des moyens plus doux ne réussissent pas à l'écarter. Sa froide énergie paraît encore au III^e acte, quand il interroge l'abbé, pour éprouver sa résolution. Cet abbé, qui se dit son élève [2], ne se borne pas non plus à agir : il se commente lui-même devant nous. Le rôle dont il se charge est de tous, peut-être, le plus odieux : c'est lui qui doit faire au duc le faux récit de la mort de sa fille ; il exaspérera sa douleur « en déchirant de mille manières l'image chérie », afin que le père renonce à voir le corps défiguré, et que la force de la première impression rende l'erreur indestructible. La scène du récit, qui nous fait assister aux sursauts du père sous cette torture raffinée, est d'une monstrueuse inhumanité. D'où vient donc qu'un prêtre ait pu se charger d'un pareil rôle? Lui-même nous expliquera sa déchéance : les riches, en l'attirant dans leur monde, lui ont imposé des besoins qu'il satisfait maintenant avec une entière indifférence du bien et du mal. Jadis, il vivait « dans le paradis des joies modestes [3] », derrière la haie de son jardin ; il greffait des arbres plantés de ses mains, tirait de son potager une frugale nourriture, et parlait à ses paroissiens avec les mots de son cœur ; mais du jour où le Secrétaire est entré chez lui et l'a pris au piège de ses douces paroles, cet homme autrefois libre et tranquille n'est que le

1. V. 853 et suiv.
2. V. 1195.
3. V. 1201 et suiv.

plus tourmenté des esclaves. Maintenant même, les honneurs et les bénéfices ne lui suffisent plus : ce qu'il réclame, pour prix de son action odieuse, c'est de n'être plus un instrument passif, « c'est d'avoir place au conseil où se prennent ces décisions terribles, où chacun, fier de son intelligence et de ses forces donne sa voix à ces actes monstrueux et inévitables[1] ».

Ce sont sans doute ces deux personnages du secrétaire et de l'abbé qui valurent à Gœthe les attaques personnelles de Knebel : « J'ai lu enfin l'*Eugénie* de Gœthe, écrit-il à la femme de Herder, mais, je puis le dire, sans être particulièrement édifié. Telle qu'elle est, c'est l'œuvre la plus raffinée en fait d'art, de talent et — oserai-je le dire? — de bassesse d'âme, qui soit jamais sortie de la plume de Gœthe.... Oh, faut-il être corrompu jusqu'à la moelle, pour produire une œuvre pareille! » Knebel veut donc bien supposer que Gœthe tire de son propre fonds la corruption de ses personnages : jugés d'après la même méthode, nos Tragiques seraient encore en plus grand danger que lui. On a fait, au même sujet, des critiques plus spécieuses : le secrétaire et l'abbé, qui philosophent sur leurs vilenies, passent dit-on, la mesure de l'odieux. Il est certain que des êtres impulsifs, poursuivant leur intérêt par pur instinct, nous sembleraient de moins grands scélérats; mais de telles natures seraient pour Gœthe de peu d'intérêt. Ses personnages ne sont pas des inconscients, mais de clairvoyants témoins d'eux-mêmes. En vertu de quel idéalisme proclamera-t-on qu'un personnage de théâtre ne doit motiver et analyser que des sentiments généreux? La seule loi que nous puissions imposer, c'est l'observation de la vraisemblance; or il n'est rien dans les deux rôles dont nous parlons qui ne se justifie devant cette loi. Rien n'est plus naturel que le retour que l'abbé fait sur lui-même, et que la façon dont il veut faire payer sa complicité. Quant au secrétaire, il n'est rien moins

1. V, 1239 et suiv. — Le chapitre consacré au clergé par Soulavie, dans les *Mémoires sur le règne de Louis XVI*, ne dut pas être sans influence sur la conception de ce personnage. Cf. Bréal, *o. l.*, p. 141.

qu'un fanfaron de crime : à la Maîtresse de cour, que sa résolution épouvante, et qui lui demande s'il ne craint pas le châtiment divin, il répond en disciple des sensualistes, en sceptique qui, sans nier Dieu, renonce à pénétrer la morale absolue et s'attache à ce qui est relatif et prochain. Cette réponse est celle qu'il se fait à lui-même, et si Gœthe a pu penser à quelque élève des Encyclopédistes, son personnage est assez général et humain pour rester vrai en dehors de toute détermination d'époque et de pays. L'homme à qui l'on fait dire « ... pour nous rendre heureux perdons les misérables », est beaucoup plus odieux et hors de l'humanité que le personnage de Gœthe. La manière dont le caractère et le rôle de la Maîtresse de cour sont modifiés dans la pièce nous montre précisément comment le poète a humanisé ses modèles. Mme Delorme est, dans les *Mémoires*, une femme intrigante, hypocrite et dure. Gœthe devait regarder comme monstrueuse cette dépravation de l'éternel féminin. Sa Maîtresse de cour est une femme de volonté faible que le secrétaire, son amant, dirige et manie à son gré : elle voudrait échapper à la suggestion de sa voix et de son regard, mais elle ne le peut[1]. Le complot qu'on trame contre la jeune fille lui arrache des cris d'indignation[2] : il faut, pour apaiser cette révolte, que le secrétaire lui dise clairement qu'une trahison entraînerait la mort de son « élève chérie ». Elle s'attache alors à une dernière espérance : elle voudrait persuader Eugénie de renoncer à ce bonheur qui doit la perdre; mais elle ne garde pas longtemps cette illusion, et ses réflexions tristes, ses pressentiments font une contrepartie saisissante aux transports de joie de la jeune fille devant les bijoux et les étoffes précieuses dont son père lui a fait présent. Quand (au IVe acte) le Conseiller se déclare prêt à épouser Eugénie, la Maîtresse de cour se voit enfin sauvée de ses remords et de l'exil; mais la fierté de la jeune fille renverse cette suprême espérance. Maintenant elles se sont pénétrées l'une l'autre, et se parlent en ennemies : « Le

1. V. 653 et suiv.
2. V. 862 et suiv.

sens de tes paroles trompeuses et feintes, je sais le découvrir sous la fausseté de tes discours; le contraire de ce que tu dis m'apparaît trop clairement : un mari entraîne irrésistiblement sa femme dans le cercle borné où il se meut : c'est là sa prison d'exil; elle ne peut plus d'elle-même choisir ses chemins; d'un état inférieur il l'élève à lui : d'un rang supérieur, il l'entraîne à déchoir[1] ». A ces reproches, la Maîtresse de Cour répond sans dissimulation : « Ainsi, cruelle, tu prononces ton arrêt *et le mien*[2] ! ». Dans les sentiments où elle se trouve, l'obstination de la jeune fille ne peut lui sembler qu'un orgueil insensé, et il est naturel qu'elle ait alors des paroles amères et violentes qui provoquent cette protestation touchante : « Oh! si je pouvais encore une fois voir cette douce bonté qui brillait autrefois dans ton regard! L'éclat du soleil qui fait naître partout la vie, la douce clarté de la lune, qui rafraîchit l'âme, me réjouissaient moins que ta présence. Que pouvais-je désirer? Tu me prévenais toujours. Qu'avais-je à craindre! Tu écartais de moi tout danger. Si ma mère s'est cachée de bonne heure au regard de son enfant, ton cœur a débordé pour moi de tendresse maternelle. Es-tu donc tout à fait changée? Au dehors tu me parais toujours la même, toujours la tant chérie, mais ce qui est transformé, c'est ton cœur! » De tels reproches ne louent pas moins qu'ils ne blâment : ils nous montrent comment Gœthe transfigure un personnage d'intrigue. Il y a néanmoins des parties obscures dans ce caractère de la Maîtresse de Cour. Dans quelle mesure obéit-elle à la suggestion de son amant, à la force, à l'intérêt personnel, à l'affection qu'elle a pour Eugénie, nous ne pourrions le préciser; son rôle consistait, d'après le Secrétaire, à conduire son élève aux Iles, et à revenir aussitôt[3] : au IV$^{e}$ acte, il semble, à l'entendre parler au Conseiller, qu'elle doive partager cet exil[4]; nous

1. V. 2292 et suiv.
2. V. 2305.
3. V. 803.
4. V. 1793 : *Und reisst verbannend mich mit ihm (d. h. : dem Zögling) dahin.* Cf. V. 1815, et le vers 2305 cité plus haut.

ne pouvons croire ici qu'elle soit absolument sincère : Gœthe eût mieux mis en lumière un si rare dévouement. Mais notre doute est à son avantage, et quand, dans le port même, elle prépare et improvise, en quelque sorte, le mariage, nous souhaitons avec elle ce dénouement qui sauve la jeune fille d'une mort presque certaine, et l'unit à un homme de cœur.

« Les jeunes gens sont portés à désirer...; ils aiment les honneurs, ou plutôt la victoire, car leur âge est avide de supériorité, et la victoire en est une...; ils n'ont point de méchanceté, mais, au contraire, une bonté simple, parce qu'ils ne connaissent pas encore la perversité...; ils vivent surtout d'espoir..., ils ont l'âme élevée, car la vie ne les a pas encore abaissés, et ils ignorent le besoin; d'ailleurs la magnanimité consiste à se croire capable de grandes choses, et cela même vient d'une bonne espérance...; ils sacrifient l'intérêt à l'honneur, car ils agissent plus par naturel que par calcul; or, le calcul s'attache à l'utile, la vertu à l'honnête[1]. » Ces traits de l'analyse d'Aristote s'appliquent si exactement au caractère d'Eugénie, qu'à la différence des autres personnages, dont l'action particulière est comme relevée et purifiée par ce qu'on en dégage de philosophie humaine, elle semble la pure expression d'un type : nous pourrions reprendre une à une et commenter par la *Fille naturelle* les observations que nous venons de traduire. Gœthe nous montre une héroïne enthousiaste, aspirant à une vie ardente et pleine, méprisant « la durée, quand l'éclat s'est éteint[2] »; aux fêtes royales dont elle rêve, elle se voit distinguée entre les plus brillants, elle goûte à l'avance « l'enivrement d'attirer tous les regards[3] »; au moment où l'exil paraît inévitable, où elle se sent comme retranchée des vivants, c'est « l'éclat[4] » qu'elle regrette surtout; et ce désir de briller se montre avec une naïveté charmante dans la scène où elle demande à son père les broderies, les dentelles, les bijoux qui, le jour de sa

1. Aristote, *Rhétorique*, II, 12.
2. V. 2253.
3. V. 1087 et suiv.
4. V. 2630.

présentation à la cour, la rendront « pour tous un objet d'envie[1] ». Elle n'a pas d'amertume contre son frère, qu'elle se flatte de ramener par la douceur et l'affection[2] ; elle est curieuse (sa curiosité doit la perdre), et surtout impatiente, parce qu'elle a pleine confiance en l'avenir[3]; elle est très délicatement et chastement jeune fille, lorsque le Conseiller lui parle de mariage; mais surtout elle se refuse « à profaner le bonheur que promet l'hymen, en en faisant un moyen de salut[4] ». Enfin toute considération cède, pour elle, à son idée de l'honneur, qui est d'agir et de briller à son rang. Mais si ce sont là des traits typiques (nous venons, en effet, de suivre dans l'ordre les remarques d'Aristote), le personnage n'en a pas moins son individualité précise : Gœthe, pour ce rôle, a moins senti la nécessité de monter dans la sphère plus pure des causes générales. Les sentiments qui, dans les deux premiers actes, semblent jaillir spontanément d'un âme juvénile, s'affermissent ensuite malgré les événements; le ressort de la volonté ne se détend pas, comme on pourrait le croire : la jeune fille est une héroïne de courage, qui regarde son malheur en face[5], et ne fléchit pas. Si nous la voyons, dans la scène avec le moine (acte V, 7), chercher comme « un sort » qui lui dicte sa résolution, c'est que les deux routes qu'elle a devant elle lui sont également odieuses[6]; il n'est pas vrai, « que la volonté propre soit morte dans son cœur[7] », comme le lui dit le moine; son incertitude vient de ce que l'exil et le mariage excluent également ce qui l'exaltait pour la vie : ni l'un ni l'autre ne contient le mobile qui détermine constamment sa résolution. Le moine lui conseille l'exil, mais une des raisons qu'il lui donne la décide au contraire à rester : il lui fait pressentir les malheurs prochains qui menacent de bouleverser le royaume; alors, dans un admirable élan, la

1. V. 520 et suiv.
2. V. 560 et suiv.
3. V. 1147. *Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück!*
4. V. 2115-6.
5. V. 2580 et suiv.
6. V. 2695.
7. V. 2702.

jeune fille se donne au devoir qui lui apparaît, et l'amour de la patrie met fin à son indécision. Elle restera, pour ne pas se soustraire au danger commun, *pour se montrer digne de ses grands ancêtres*. Le mariage avec le Conseiller lui donnera les moyens d'agir noblement, de faire rougir, à force de bienfaits, ceux qui l'ont méconnue et chassée : il lui rend donc, en quelque façon, son rang de princesse. C'est ainsi que ce personnage au nom symbolique n'offre pas seulement des traits de vérité générale. Sa sensibilité, que la vie a contrainte, et qui « s'épanche en paroles cadencées », son opiniâtreté de courage et de générosité, son culte de la vraie noblesse, son loyalisme, en font un caractère très fortement individuel[1].

## III

Nous nous expliquons maintenant le sens exact du mot de Schiller, et ce symbolisme « qui absorbe tout ce qu'il y a de matériel dans le sujet, pour tout subordonner à un ensemble idéal ». Schiller ne fait évidemment pas allusion au dessein général de la trilogie; il juge isolément l'idée et la méthode du premier drame. De ce point de vue, nous constatons, en effet, cette tendance précédemment signalée à s'élever du fait matériel dans le monde de la causalité; et, d'autre part, la pièce est une *Schicksalstragödie* : l'idée de fatalité la domine, à tel point que nous pouvons concevoir les faits et les personnages comme des forces alliées ou contraires, agents et signes matériels de la destinée. Il ne s'ensuit nullement — nous l'avons vu — que ces personnages manquent d'individualité. Le caractère abstrait, purement

1. Il est intéressant de rapprocher de la mission d'Iphigénie ces vers que prononce Eugénie lorsqu'elle prend sa résolution :

*Im Verborgnen*
*Verwahre er mich, als reinen Talisman.*
*Denn wenn ein Wunder auf der Welt geschieht*
*Geschieht's durch liebevolle, treue Herzen.*

V. 2852 et suiv.

représentatif, ne se trouve que dans les personnages d'arrière-plan qui paraissent au Ve acte : le gouverneur, l'abbesse et le moine. Les deux premiers représentent des forces de protection et de salut, que la violence de la destinée rend impuissantes; le moine, c'est la morale religieuse qui reste froide et sans force, tant que nous ne l'avons pas interprétée nous-mêmes, avec les sentiments de notre cœur. La pièce de Gœthe est donc symbolique dans le même sens et au même degré qu'une tragédie grecque : elle nous manifeste, sous une apparence particulière, une force irrésistible qui pèse sur l'humanité tout entière, mais qui, limitant notre action, laisse libre notre volonté : c'est la conception dramatique de Sophocle. L'héroïne de Gœthe n'est pas responsable des malheurs dont elle souffre : elle est victime de la fatalité; c'est le nom vague sous lequel nous personnifions ici les fautes ou les crimes des autres, l'effet d'une conjonction d'événements dans un temps et dans un pays. De même Œdipe, malgré ses défauts, n'a pas mérité son infortune : les fautes qu'il expie sont celles de son père, non les siennes, et ce serait dénaturer la pièce de Sophocle, lui ôter son sens et sa grandeur, que d'y voir un exemple particulier de la justice divine : c'est un épisode saisissant de la lutte inégale que l'homme, dans son effort vers le bonheur, soutient contre son destin, c'est-à-dire contre « la part » qui lui est échue. Mais l'intérêt dramatique exige que ce déterminisme ne soit pas regardé comme absolu, qu'on en isole deux éléments, le caractère et la volonté, qu'à tort ou à raison l'on suppose libres en quelque mesure. Le personnage d'Eugénie est, sous ce rapport, tout à fait conforme à la poétique des Grecs : c'est son désir impatient qui précipite son malheur : elle le rend inévitable en n'écoutant pas les conseils prudents de son père. Sa faute[1] est dans son aveuglement, car la Maîtresse de cour lui dévoile, autant qu'il est possible, le complot qui la menace, le danger, peut-être

1. Cf. les paroles du Conseiller (v. 1900 et suiv.)... *leichte Schuld* | *Ein Irrthum den der Zufall schädlich leitet*. Cf. Sophocle, *Antig.*, 875 : Σὲ δ'αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά (humeur qui ne prend conseil que d'elle-même).

mortel, qu'elle va courir. Le sujet de la pièce comportait aussi l'emploi d'un moyen d'émotion dramatique dont il est souvent fait usage dans la tragédie grecque et qui est surtout d'un puissant effet dans les drames d'Eschyle : les pressentiments. Nous ne parlons pas ici de ceux d'une révolution prochaine, mais de cette sourde inquiétude qui représente au duc le douloureux avenir : en confiant au roi « sa joie paternelle », il lui dit aussi de quelle angoisse elle est troublée[1]; quand Eugénie est tombée de cheval, il voit dans cette chute, qui faillit être mortelle, un « présage[2] » des soucis et des dangers de sa nouvelle vie; il n'attend de son fils que des chagrins, et il ne cache pas à Eugénie qu'elle a tout à craindre de cet homme méchant[3]. Ce que le duc ne fait que pressentir, la Maîtresse de cour le sait, pour être mêlée au complot; mais n'étant qu'un instrument passif, incapable de résister à ceux qui la conduisent, elle ne peut qu'exhorter Eugénie à la modération, et déplorer son destin inévitable. Aussi pourrait-on dire que, dans certaines scènes (notamment acte II, sc. III, IV, V), elle tient le rôle du chœur antique. Elle voir venir le malheur, et, par ses avis prudents, elle essaie de le conjurer; elle représente à la jeune fille ivre de joie que ce bonheur pourrait enfanter la peine; elle lui dit, en la voyant déployer l'étoffe précieuse, que c'est « la robe fatale de Créuse ». Les réflexions dont elle entrecoupe les élans de joie d'Eugénie rappellent d'une façon frappante le célèbre chœur d'*Antigone* qui déplore les espoirs décevants des hommes, les embûches du malheur qui les séduit sous l'apparence du bien : « Rien de vaste n'entre dans la vie humaine sans une malédiction[4]... » C'est la sagesse du chœur antique que nous trouvons encore dans les conseils de modération que la Maîtresse de cour adresse à Eugénie : elle lui rappelle les années de jeunesse, passées sans chagrin

1. V. 72.
2. V. 465 et suiv.
3. V. 548 et suiv.
4. Sophocle. *Antigone*, 614 et suiv. (trad. de Jebb, préférable à celle de Tournier).

dans une heureuse obscurité [1], elle vante les pures joies que procurent les désirs modérés [2], elle lui représente qu'en attirant l'admiration, on excite aussi l'envie et la haine [3]. Son rôle dans la pièce motive très naturellement ces leçons de sagesse, et Gœthe n'a pas négligé, en lui donnant cet emploi dévolu au chœur, de rapprocher aussi par là son drame de la tragédie antique.

## IV

Nous avons dit comment la *Fille naturelle*, considérée isolément, dans sa signification morale et dans certains procédés peut passer pour un drame symbolique. Mais, dans la pensée du poète, il l'est aussi d'une autre manière. Gœthe a cru que la Révolution, dont il voulait faire une sorte d'histoire naturelle, pouvait être, en quelque façon, personnifiée en son héroïne; et c'est là sans doute, parmi les différentes manières de concevoir le drame symbolique, la plus vivante et la plus harmonieuse, à la condition que le personnage soit bien choisi. Ces différentes conceptions peuvent se réduire, en effet, à deux essentielles. Dans l'une, qui est le plus souvent celle d'Ibsen, les faits et les personnages nous intéressent moins par leur réalité particulière que par l'idée qu'ils représentent : nous en dégageons par abstraction certains caractères, ce qui est le propre du symbole. De là résultent des conséquences importantes touchant la mise en œuvre et la composition même de la pièce : le choix des faits n'a parfois qu'un intérêt secondaire, étant subordonné à l'idée symbolique. Peu nous importe, par exemple, l'histoire de cet assassin que Brand, dans le drame de ce nom, va sauver malgré la tempête : cet épisode ne sert qu'à mettre en relief la lâcheté des hommes, leur demi-foi, leur attachement à une vie tronçonnée; la discussion entre Brand

1. V. 1068 et suiv.
2. V. 1076.
3. V. 1091-2.

et le bailli sur la question de savoir si la nouvelle Église est grande ou non serait puérile si nous l'entendions à la lettre[1]. Et, le plus souvent, les faits qui représentent le symbole ne sont pas du même ordre que lui : la montée vers le fiaell sera par exemple l'élan de l'âme ou de l'idée, tandis que le fiord sera la vie réelle; le coup de fusil de Gerd et l'avalanche qu'il produit nous représenteront l'instinct de destruction ou la révolution niveleuse. Par la même logique certains personnages pourront n'avoir qu'une vie purement idéale : c'est ainsi que Brand n'est pas un héros de tragédie, plus grand que nous mais proche de nous : il nous montre surtout l'image de ce que l'humanité *n'est pas*[2]. Enfin la logique des faits est moins rigoureuse dans ce système dramatique, ou, ce qui importe, ce n'est pas tant leur enchaînement que la contribution de chacun d'eux à l'idée générale.

De ce système on peut, dans une certaine mesure, rapprocher le second *Faust*. Dans une lettre du 23 juin 1797, Schiller disait très nettement quelle sorte de symbole cette suite du poème devait nécessairement admettre : « La pièce, écrivait-il, malgré toute son individualité poétique, ne saurait exclure tout à fait le symbolisme.... On ne perd pas de vue la duplicité de la nature humaine, ni l'effort vainement tenté d'unir en l'homme le divin et le corporel;... vous pourrez vous retourner de toutes les manières, la nature de votre sujet vous forcera de le traiter philosophiquement, et l'imagination devra se mettre au service d'une idée de raison. » Nous ne pouvons chercher ici longuement si le principe des conceptions de Gœthe est toujours une intuition et jamais une idée : on sait avec quelle vivacité le poète s'exprimait à ce sujet devant Eckermann : il se déclare incapable de

1. Cette observation, comme certaines de celles qui vont suivre, se rattache à ce caractère de désaccord, ou d'inadéquation (*Unangemessenheit*) du symbole que Hegel a fait ressortir (*Æsthetik*, I, 384) : le sens et l'image s'accordent nécessairement en un point, mais l'objet particulier qui symbolise un certain « contenu » renferme bien d'autres qualités que celles qu'on lui fait, pour le moment, représenter.

2. Cf. le personnage de Hilde Wangel dans *Solness le Constructeur*. Elle a bien quelques traits réels, mais sa signification symbolique importe bien davantage.

dire quelle est *l'idée* de son *Faust* : « *Du ciel à l'enfer, à travers le monde*, ce serait, à la rigueur, quelque chose, mais ce n'est pas une idée, c'est la marche de l'action. Et que le diable perde son pari, qu'un homme qui des pires égarements s'élève constamment vers le mieux, soit enfin racheté, c'est une bonne pensée, pleine de force et qui éclaire maint détail, mais ce n'est pas une *idée* sur qui reposent l'ensemble et chaque scène particulière. » Gœthe ajoute qu'il n'a jamais eu pour méthode poétique « de donner un corps à des abstractions », et, dans deux lettres célèbres (23 et 31 août 1794), Schiller analyse le caractère intuitif de son génie. La conclusion de ces lettres se retrouve à peu près identique dans la page intitulée *Anschauende Urteilskraft*[1], où Gœthe commente les idées de Kant sur l'*Intellectus archetypus* et l'*Intellectus ectypus*. A la vérité, Schiller ne rattache pas ses idées à la théorie kantienne, et certains des principes qu'il pose sont formellement contraires à cette théorie[2]; Gœthe, d'après les définitions données par Kant de l'entendement intuitif et de l'entendement discursif, construit une sorte de raisonnement par analogie où n'entrent en réalité que ses propres idées : « Si, dans le domaine moral, la croyance à Dieu, à la vertu, à l'immortalité, nous élèvent dans un monde supérieur et nous rapprochent du Premier Être, il se pourrait, de même, dans le domaine intellectuel, que l'intuition d'une nature qui crée sans cesse nous fît mériter une participation spirituelle à ses productions ». Et Gœthe confirme ce raisonnement par sa propre expérience : l'élan qui le poussait vers le typique lui a, dit-il, permis de courir avec succès ce que Kant appelle « l'aventure de la Raison ». Il n'est pas utile d'insister ici sur la déformation que le poète fait subir à la théorie kantienne, ou du moins sur l'abus qu'il en fait : cette théorie est purement logique, et l'*Intellectus archetypus* est celui qui saisit

1. *Zur Wissenschaft im Allgemeinen*, VII.

2. Par exemple : *Den speculativen Geist, der von der Einheit, und den intuitiven, der von der Mannigfaltigkeit ausgeht*. L'opération intuitive, selon Kant, consiste à considérer l'essence, et à descendre de là aux objets particuliers. K. J. Schroer (Introd. au second *Faust*, p. XXXVIII) rapproche les deux lettres de Schiller de la distinction kantienne, sans voir la contradiction formelle.

les idées indépendamment de toute réalisation particulière : Gœthe l'entend en un sens plus naturiste, en quelque sorte, et l'intuition dont il parle serait plutôt celle de Schopenhauer, celle qui consiste à regarder de façon pénétrante un objet particulier, et à saisir par là son essence. Dans deux articles du même recueil[1], Gœthe analyse encore les procédés et comme les démarches de son propre esprit : il commente en particulier un jugement du Dr Heinroth, qui, dans son *Anthropologie*, disait que la pensée de Gœthe avait une « activité objective » (*gegenständlich thätig sey*) : « il entend par là, disait Gœthe, que ma pensée ne se sépare pas des objets... que mon intuition même est une pensée, ma pensée une intuition ». Il ajoute que tel a toujours été le procédé de son esprit, dans le domaine de l'art, comme dans les études scientifiques : c'est ainsi qu'il conçut l'idée de la métamorphose des plantes, et celle des rapports du crâne avec les vertèbres. Et ces considérations sur lui-même le conduisent à cette idée, que tout son procédé se réduit à une manière de *dérivation* : « Je n'ai pas de repos, dit-il, jusqu'à ce que j'aie trouvé un point essentiel (*einen prägnanten Punkt*) d'où l'on peut faire dériver maint détail, ou plutôt qui, spontanément, tire de soi et me présente mainte chose... » C'est ainsi qu'il « découvre dans l'empirique le caractère de la nécessité[2] » ; mais cette découverte a pour condition une sorte d'apathie (*Dumpfheit*) qui, dit-il, est le propre de tous les artistes et de tous les amants : « C'est le beau voile enchanté qui met la nature et la vérité dans une lumière plus secrète[3] ». Gœthe parle encore à Schiller d'une « sorte d'obscurité[4] », qui est en lui : ce n'est autre chose que l'inconscient de son génie, le sourd travail de l'intuition, qui, par delà les données spécifiques, remonte jusqu'à l'idée, au sens platonicien du mot.

Le caractère de cette conception de Gœthe s'est-il démenti

1. *Der Versuch, als Vermittler von Object und Subject* (1793) et *Bedeutende Förderniss durch ein einziges geistreiches Wort* (1823).

2. Riemer, *Mittheilungen*, 1, 194.

3. *Ibid.*, 2, 34.

4. 27 août 1794.

dans le second *Faust*, et, selon la prédiction de Schiller, son imagination s'est-elle mise au service d'une « idée de raison » ? C'était le sentiment de Hettner. Ce qui fait, d'après lui, la force et la profondeur admirables de la première partie, c'est que Faust a une personnalité marquée, en même temps qu'il est « le support symbolique de l'effort de l'esprit humain, et de l'idée générale d'humanité » ; dans la seconde partie, le héros, c'est cette idée même : à l'histoire de Faust, se substitue l'histoire des directions principales du développement de l'humanité ; à une tragédie succède une philosophie de l'histoire traitée poétiquement [1]. Il est certain que, dans sa recherche des réalités supérieures, Faust semble nous éloigner de ce que nous entendons vulgairement par *réalité*. La manière dont il évoque Hélène, et le guide qui le conduit dans la nuit classique de Walpurgis sont représentés suivant une méthode philosophique, qui remonte constamment à l'origine, et parfois jusqu'à l'essence même. C'est de là que le second *Faust* tient sa profondeur et sa puissance : c'est aussi par là qu'il peut justifier les critiques que j'ai rappelées. Il n'est pas exact de dire avec Hettner que l'*idée* d'humanité est l'héroïne du second Faust : c'est l'humanité même, incarnée en un personnage — et de cela nous ne songeons pas à faire un reproche au poète. Le défaut dramatique ne tient pas à la conception générale, mais à la méthode. Sans mettre son héros au second plan, Gœthe ne rapporte pas tout, directement, à son sentiment et à son effort : certaines parties sont traitées de façon purement objective, par exemple, ce qu'on appelle la Formation de l'idéal classique des Grecs, c'est-à-dire la purification progressive de leurs créations mythiques et des conceptions de leur art. Nous comprenons que, pour saisir un certain type de beauté, on le poursuive, en quelque sorte, jusqu'en ses racines les plus profondes, mais autre chose est d'en pénétrer l'essence, autre chose, de parcourir la succession des types qui l'ont précédé, surtout lorsqu'on en dégage une impression non d'unité,

1. Hettner, III, II, p. 174.

mais de diversité, et même de contraste[1]. En se plaçant de même à l'origine, Gœthe pouvait nous montrer une ascension passionnée et frémissante vers l'idéal de beauté; il n'a fait dans ces scènes, dont Faust est le plus souvent absent[2], qu'une revue érudite et vivante à la fois des formes de l'imagination grecque. Les Telchines de Rhodes qui, les premiers, ont dressé les dieux puissants sous la noble figure humaine[3], les Psylles et les Marses, gardiens du char de Cypris, Galatée qui brille sur son trône de nacre « dans le monde gracieux de l'humide[4] », préparent dignement l'apparition d'Hélène; mais ici le poète s'adresse directement au spectateur, et c'est l'écueil de ce genre de symbolisme : la logique du drame n'est pas, d'une façon constante, celle des sentiments et des caractères, il arrive aussi qu'elle se développe en dehors d'eux. Par là s'explique — suivant une observation faite plus haut — que le lien des scènes soit quelquefois un peu lâche : c'est parce que l'empereur veut voir Hélène et Pâris que Faust descend vers les *Mères*, et toute la suite du drame sera, en quelque sorte, conditionnée par cette volonté : Faust, dans un élan de violente passion, voudra saisir le fantôme d'Hélène qu'il a ramené sur la terre, mais une explosion fait s'évanouir en fumée cette vaine image : l'idéal ne se révèle qu'à l'effort calme et patient de la pensée. Mais nous ne dirons pas qu'il n'y ait que subtilité et « qu'idées de raison » dans la conception des scènes et dans leur enchaînement[5] : rien ne nous

1. Sans doute, Faust, à la vue des Sphinx et des Sirènes, s'écrie (v. 2569) : « Quelle merveille!... Dans l'horrible, des traits grands et vigoureux! » mais Gœthe, ni dans cette scène, ni dans celle du Haut Pénée, ne cherche à recueillir des traits épars qui, purifiés, se retrouveraient dans l'idéal incarné en Hélène. Méphistophélès, à la vue des Lamies et de l'Empuse, reconnaît des proches parents (v. 3129), et voici comment s'exprime sa stupeur (v. 3357) à la vue des Phorkyades : « Trouvera-t-on les plus détestables péchés le moins du monde laids, quand on aperçoit ce triple monstre? Nous ne les souffririons pas au seuil du plus affreux de nos enfers. Et cela prend racine sur la terre de beauté, cela se glorifie du nom d'antique! ».

2. Du vers 2283 au vers 3875 (fin) l'acte II se déroule en effet sans lui.

3. V. 3689-90.

4. V. 3846-8.

5. Cf. Hettner, *o. l.* : *durch spitzfindige Verstandes Klügelei zusammengekünstelte Reihe gesonderter Bilder...*

donne à croire que le génie intuitif de Gœthe l'ait tout d'un coup abandonné dans ces représentations symboliques. Quand nous pénétrons l'essence d'un Homunculus, quand nous avons compris qu'il représente l'effort vers la beauté idéale ou ce qui est identique ici, l'humanisme créé par les travaux patients des érudits et des philologues, nous sommes tentés de croire que le poète est allé de l'abstrait au concret : il nous semble naturel que son étape ait été inverse de la nôtre, et que notre point d'arrivée ait été son point de départ. La très simple raison de notre erreur est qu'il nous manque le génie. Pour nous résumer, le second Faust peut être, ce nous semble, rattaché au premier système de drame symbolique signalé précédemment : les caractères de ce système s'y retrouvent en effet, quoique des restrictions soient nécessaires, car ces *faits-moyens*, qui n'ont d'autre intérêt que de mettre en lumière une idée[1], et qu'on pourrait, au besoin, remplacer par d'autres, sont, en somme, en assez petit nombre : le contenu des scènes a, le plus souvent un caractère de nécessité.

C'est à un autre genre de drame symbolique qu'appartient la *Fille Naturelle.* Ici, le personnage principal n'a rien d'irréel (celui d'Eugénie est presque historique); l'action s'enchaîne rigoureusement, et suit de près la réalité. Mais surtout le héros (ou l'héroïne) peut être regardé comme un vivant symbole des événements auxquels il prend part : leur ensemble paraît se résumer en lui, il est leur image agissante. C'est là le seul genre de symbolisme que nous admettions sur notre théâtre, parce qu'il n'offre aucune obscurité ; bien que les faits doivent être transposés dans l'abstrait, ils se présentent à nous sous une forme animée et concrète. Encore l'auteur pousse-t-il quelquefois le désir de clarté jusqu'à nous avertir du symbole : dans sa *Théroigne de Méricourt*, P. Hervieu faire dire par Fabre d'Eglantine : « Théroigne... vous me semblez l'allégorie vivante de nos espérances sociales, et, dans votre pas, je vois la Révolution, bienfaisante et hardie,

1. Par exemple certaines scènes de l'acte I (à la cour de l'Empereur).

qui marche[1] ! » Il va sans dire que l'Eugénie de Gœthe nous représente un symbole assez différent : c'est un personnage un peu *passif*, qui souffre de l'injustice et de l'oppression, mais qui ne se lève pas spontanément pour les combattre : son attachement fidèle à deux êtres qu'elle aime et révère, le duc et le roi, lui persuade de les réconcilier, ou, symboliquement, d'unir la justice et la légitimité ; mais, autant qu'on en peut juger par les indications du schéma, nous ne voyons pas que sa propre souffrance lui fasse prendre en pitié celle des autres : quand elle paraît dans la lutte, ce n'est pas comme un soldat du droit, mais comme une médiatrice entre deux forces en conflit. Au reste, l'élan populaire, dans ce qu'il a de généreux et d'idéalement enthousiaste, est tout à fait absent de la pièce de Gœthe : on peut sans doute en trouver des raisons, mais cette lacune choque particulièrement un lecteur français. L'aspiration vers la justice est représentée par le Duc et par le Conseiller ; en dehors d'eux, nous ne voyons qu'égoïsme. Au deuxième acte de la IIe partie le Conseiller reçoit dans sa maison de campagne des hommes de diverses conditions, avocat, soldat, artisan : on discute à ciel ouvert, en évoquant le souvenir des trois libérateurs de la Suisse, et l'on cherche à s'entendre en vue d'une action commune. Mais la réunion n'aboutit à rien parce que chacun ne pense qu'aux gens de son état et veut faire la révolution à son profit : l'avocat prétend prendre la place des privilégiés ; le soldat veut l'unification du pays par un pouvoir fort — un césarisme plus ou moins déguisé ; — l'artisan veut tout rendre égal en nivelant tout. Le malheureux Conseiller prêche vainement sa doctrine *fédéraliste*, c'est-à-dire l'ordre dans la liberté : la réunion finit presque en dispute. On a très justement rapproché cette assemblée préparatoire à la Révolution de celle qui se tint à Vizille chez le premier des Périer[2] : Gœthe avait pu la bien connaître par le constituant Mounier, établi à Weimar depuis 1795. Mais quelle que soit la valeur documentaire de cet épisode, on peut regretter qu'il soit ainsi mis

1. P. 122.
2. Bréal, *o. l.*, p. 154.

en relief, tandis que la sincérité de l'émotion et de l'élan collectifs ne sont nulle part représentés. On répondra peut-être que c'est peu tenir compte des idées et des temps, et ce serait en effet demander par trop d'objectivité s'il s'agissait d'un autre que Gœthe.

Il ne faut pas se dissimuler toutefois que l'interprétation symbolique de la trilogie repose, en grande partie, sur une hypothèse. Si l'on admet que Gœthe n'ait voulu que montrer en raccourci la Révolution française, et que la troisième partie nous eût représenté la mort du roi, celle du duc et celle de la jeune fille[1], le personnage d'Eugénie nous apparaît plus difficilement comme un symbole : il ne fournit en ce cas au poète qu'un assez beau type de loyalisme et surtout une unité dramatique, l'histoire de la Révolution étant aussi celle de sa vie. Mais alors même que le duc et le roi seraient réconciliés par elle, et mourraient unis, victimes d'une multitude qui « abaisse ce qui est élevé » et « dissout les derniers liens », sa signification symbolique serait presque effacée : Eugénie serait une héroïne de noblesse et de fidélité qui s'élève au-dessus de tous, tandis que l'engloutit la ruine universelle. Certes, son caractère ne perdrait pas en grandeur si telle était la conception de Gœthe, mais ce n'est nullement démontré. M. Bréal le déduit très ingénieusement d'une conjecture : à la fin de la première partie[2] le moine, qui pressent la révolution prochaine, regrette les lointains pays où il était allé prêcher jadis, mais il se dit enchaîné maintenant par l'âge, l'habitude, des devoirs, « peut-être — dit-il aussi — par un destin qui réserve à la fin de ma vie la plus dure épreuve ». Il s'agit, selon M. Bréal, « de celui qui offrira les dernières consolations au roi près de mourir », de l'abbé Edgeworth ; mais Gœthe « amalgame ici l'abbé irlandais avec le père Aubry, missionnaire des forêts d'Amérique, qui venait, en 1801, de faire son apparition dans le roman d'*Atala* ». L'hypothèse est séduisante mais fragile, et bien fragiles aussi sont les conclusions relatives au dénouement de la trilogie,

1. *Sic* Bréal, p. 159.
2. Voir acte V, sc. VII, v. 2776-7.

qu'on échafaude sur l'interprétation de ces deux vers. Si ces paroles du moine, qui dans une sorte de parabole va prophétiser la révolution, font simplement allusion au douloureux spectacle de la patrie bouleversée, l'édifice de conjectures se trouve aussitôt détruit. Remarquons d'ailleurs que cette « dissolution des derniers liens », au milieu de laquelle doit s'engloutir Eugénie, est marquée par le schéma pour la fin de la *deuxième partie* : il faudrait donc supposer que le dernier acte de la trilogie nous eût laissés à peu près au même point : on aurait vu seulement une action plus énergique du despotisme révolutionnaire. La chose est possible, mais nullement certaine. L'hypothèse contraire, qui est celle de Hettner et de Düntzer, nous paraît beaucoup plus vraisemblable. « La fille naturelle, dit Hettner, princesse par la naissance et l'éducation, rapprochée du peuple par son mariage et l'expérience de sa vie, était manifestement conçue comme médiatrice, comme symbole de la réconciliation finale[1]. »

S'il y a, comme nous l'avons dit, dans le rôle d'Eugénie une certaine passivité, si nous ne voyons nullement qu'elle songe à élargir sa cause pour en faire celle des opprimés, elle peut passer néanmoins pour une sorte de victime propitiatoire à qui sa destinée fait servir la justice, surtout dans l'hypothèse du dénouement que nous tenons pour probable. Nous avons fait remarquer précédemment que le Conseiller, dans la première partie, loin d'entrevoir ou de souhaiter une révolution, paraissait absoudre des abus de pouvoir inévitables. Dès le commencement de la deuxième partie nous le voyons présider une assemblée de réformateurs ou de révolutionnaires : comment expliquer cette contradiction? Il nous semble difficile de ne pas admettre que la destinée d'Eugénie ait été d'une grande action sur l'esprit du Conseiller, en raison même de son amour. Si nous avions autrement qu'en schème la IVe scène de l'acte II, nous verrions certainement le Conseiller combattre les objections et les révoltes[2] d'Eugénie par l'exemple même de l'injustice qu'elle a soufferte : le drame

1. II, II, p. 285.
2. Schéma, II, IV : *Entsetzung über die Entdeckung.*

sentimental était, par là, assez étroitement uni au drame politique. Ainsi, malgré l'effroi que lui inspirent les idées des réformateurs, Eugénie se trouve contribuer, elle aussi, à la Révolution, et l'inspirer, en quelque manière. Il y a quelque chose de vraiment tragique dans cette nouvelle souffrance, qui frappe la jeune femme au moment où l'amour qu'elle ressent pour cet honnête homme, épousé par une sorte de contrainte, va lui faire oublier ses malheurs passés. Gœthe, avec beaucoup d'art, avait interrompu la scène d'amour par l'arrivée des réformateurs : le Conseiller vient visiter le bien de campagne qu'Eugénie habite et dirige avec infiniment de soin et de goût : Eugénie s'informe des événements politiques et elle ne voit que de tristes présages dans ce qui donne bon espoir au Conseiller. Mais celui-ci cherche à dissiper ses craintes, et une scène très douce va se terminer par un aveu de la jeune femme, lorsqu'arrivent les hôtes attendus. Nous avons rappelé plus haut leur égoïsme et leur peu d'entente. Après leur départ, Eugénie veut dissuader le Conseiller de ces projets qui l'effraient, elle lui fait l'aveu de son amour, et, sans doute, elle pense l'éloigner ainsi de la révolution menaçante; mais le Conseiller n'en est que plus désireux de se montrer digne d'elle; il lui dit son ambition d'une « nouvelle carrière » et cet espoir ne peut être réalisé que par le renversement de ce qui tient le plus à cœur à Eugénie. De là « l'effroi de sa découverte »; ses témoignages d'amour et même de passion ne peuvent rien contre l'élan enthousiaste du Conseiller, et la scène s'achève par une séparation douloureuse. Alors, suivant l'indication du schéma, Eugénie prend une résolution digne d'elle et des circonstances[1] : nous devons entendre par là qu'elle décide de se jeter elle-même dans la lutte des partis, pour servir à la fois son père et le roi, dont le dissentiment lui paraît funeste. Car, sans doute, les paroles du Conseiller et la vue des révolutionnaires l'ont persuadée que le salut est dans de sages réformes. Des favoris perdent le roi : c'est ce qui ressort d'une scène entre le duc et le

1. *Gefühl ihres Zustandes, Entschluss.*

comte[1]; celui-ci qui est venu transmettre les reproches du roi, se voit à son tour vivement attaqué par le duc qui flétrit en lui toute la caste des complaisants funestes. C'est à cette même idée, d'un roi perdu par la flatterie, qu'Eugénie doit s'attacher. Certaines paroles de son père (I^re^ partie) et les déclarations du Conseiller lui font entrevoir le salut du pays dans une royauté affermie par l'équité. S'il est très hasardeux de commenter le simple scénario que nous possédons, on peut tenir pour vraisemblable qu'Eugénie, en travaillant aux côtés du duc, non pas à une révolution, mais à une réforme, se trouve être constamment l'égide de son roi. La trilogie, nous l'avons dit, ne devait pas s'achever dans le triomphe brutal de la masse : le mariage d'Eugénie, son amour qui a mûri lentement et qu'elle sacrifie tout d'un coup à un devoir, appellent une autre conclusion que cette dissolution dans l'anarchie. Il faut supposer plutôt — si l'on peut se placer au point de vue de Gœthe — que la masse s'est détruite elle-même par sa violence; c'est la modération qui triomphe avec le duc et le Conseiller : celui-ci représente le droit fait au mérite, et Eugénie, en lui tendant la main, par contrainte d'abord, puis de sa libre volonté, sert de trait d'union entre deux *états*. En cela consiste la signification symbolique de cette victime, dont la destinée a fait un instrument de justice et de concorde.

## V

La « froideur de marbre » de la *Fille Naturelle* est un lieu commun. On peut juger, d'après l'étude qui précède, ce que cette formule contient de vrai et de faux. Dans sa récension du programme de Hermann sur les « Tétralogies tragiques des Grecs[2] » Gœthe montre, d'après l'auteur, qu'une trilogie n'était pas nécessairement *liée*, mais qu'une « progression des formes extérieures » (il explique d'ailleurs cette expression

1. I, III.
2. *Die tragischen Tetralogieen der Griechen,* 1819-1823. Voir plus bas, p. 354.

un peu obscure) pouvait remplacer celle d'un sujet unique. La *Fille Naturelle* est conçue selon le système qui — d'après Gœthe — passait, avant Hermann, pour constituer seul une trilogie proprement dite : « C'était, dit-il, une progression d'un même sujet : la première pièce contenait l'exposition, l'établissement du drame, le motif essentiel; la deuxième montrait de terribles conséquences, dont la gradation allait jusqu'au monstrueux; la troisième, après une progression nouvelle, aboutissait, de quelque manière, à un apaisement. » Gœthe cite *Wallenstein* comme exemple de cette première conception. Mais, en composant sa trilogie, il paraît avoir oublié que, dans l'un ou l'autre système, chaque pièce forme un tout parfait et se suffit à elle-même : elle ne contient pas de personnages ni d'épisodes qui soient de simples amorces. Ce n'est pas le cas de la *Fille Naturelle*. C'est ainsi qu'en deux scènes fort courtes (I, II et III) nous voyons paraître un certain comte qui semble un des familiers du roi : il vient lui annoncer comment Eugénie est tombée du rocher. Ce personnage, dont les spectateurs ne peuvent savoir ni le titre ni la fonction (car les paroles échangées ne les mentionnent pas), ne reparaîtra plus dans le reste du drame, mais il importe que nous le connaissions au moins de vue, car son rôle sera moins effacé dans la deuxième pièce : il y sera, nous l'avons vu, le représentant de la caste des favoris (I, III), et nous le retrouverons encore dans toutes les scènes du quatrième acte. De même l'abbesse, le gouverneur, le moine, sont des personnages épisodiques qui paraissent dans un acte *à tiroir*, et qui, dans la première partie, ne peuvent guère passer que pour des *apparitions* symboliques. Ils sont cependant autre chose pour le poète, puisqu'il doit les ramener, eux aussi, au quatrième acte de la deuxième pièce.

L'impression de froideur tient encore à l'effort continu du style vers la plus grande généralité. La méthode que nous avons constatée dans la conception des caractères est aussi constamment appliquée à l'expression des sentiments. Düntzer, s'élevant contre ce reproche de froideur, fait observer

que chacun des personnages a bien le langage qui lui convient. Il a raison; mais il est véritable aussi que ces personnages s'élèvent trop au-dessus de leur situation présente, et que, souvent, ils se regardent eux-mêmes d'une façon trop objective. Nous pourrions multiplier les exemples. Quand le roi vient d'annoncer à Eugénie qu'il veut lui rendre son rang de princesse, la jeune fille sent déborder sa reconnaissance, et voici comment elle s'exprime : « Le grand cri d'une joyeuse surprise, l'effort violent des gestes expressifs pourraient-ils exprimer le ravissement que tu as fait naître dans mon cœur transporté[1]? » Et, plus loin, c'est une analyse de nos attitudes dans la joie : « Oh, laisse-moi jouir du bonheur d'un complet abandon : lorsqu'en des moments rapides d'ardent courage nous nous dressons, fermes et résolus, joyeux de n'avoir d'autre appui que nous-mêmes, alors la terre et le ciel semblent nous appartenir. Mais ce qui fait ployer les genoux en des moments d'extase est aussi un doux sentiment. Et ce que nous voudrions offrir de gratitude ravie, d'amour infini, en pur sacrifice à notre père, à notre roi, à notre Dieu, s'exprime mieux dans cette attitude[2]. » Cette sorte de manie raisonnante et analytique, ce souci de tout motiver, de tout rapporter à des lois générales, est un des caractères les plus frappants de la pièce. Eugénie, demandant à son père une riche parure pour le jour de sa présentation à la cour, le fait en ces termes : « Si l'homme, en pareil cas, oublie son extérieur et se présente négligé à la multitude, une femme souhaite de plaire à chacun par des ornements choisis[3]... » A la même tendance se rattachent le tour gnomique du dialogue, ces sentences dont l'échange est souvent trop prolongé et monotone[4], certaines comparaisons d'un caractère allégorique et général[5], l'expression abstraite donnée aux émotions les plus vives[6].

1. V. 339 et suivants.
2. V. 344 et suivants.
3. V. 517 et suivants.
4. II, 5, en offre l'exemple le plus frappant.
5. Un bel exemple, v. 1072 et suivants.
6. V. 1693 et suivants.

Les avantages et les défauts de cette méthode se montrent surtout dans les deux dernières scènes du troisième acte, où le duc paraît avec le secrétaire, puis avec l'abbé, après la fausse nouvelle de la mort d'Eugénie. Gœthe épuise, en quelque sorte, l'analyse et la philosophie de la douleur paternelle. Ces deux scènes soulèvent assurément des objections; elles sont d'abord très pénibles : nous y voyons un malheureux père indignement torturé par deux scélérats; en outre il y a quelque chose d'équivoque dans le sentiment que nous éprouvons : si la jeune fille, qu'on destine à l'exil, est vraiment perdue pour son père, la douleur du duc n'est cependant causée que par une fausse nouvelle. Le spectateur le sait, et son émotion en est diminuée. La même observation s'applique d'ailleurs aux plaintes d'Électre, dans la tragédie de Sophocle[1] : ces plaintes, très touchantes en elles-mêmes, sont surtout dramatiques par notre attente impatiente du revirement qui va suivre; mais sachant que cette douleur est sans objet réel, nous ne nous abandonnons pas entièrement à l'impression que chacun des sentiments exprimés devrait susciter, nous n'en épuisons pas, comme nous le ferions dans d'autres conditions, toute la force émotive. Ces restrictions faites, nous ne pouvons qu'admirer comment Gœthe s'attache toujours à la généralité des sentiments et nous enlève avec lui dans le monde des Essences. Peu nous importe alors que ses personnages ne parlent pas exactement le langage réel. L'expression de la douleur paternelle se transforme en une méditation sur cette douleur. Au Secrétaire, qui lui souhaite hypocritement que chacun de ses amis « pût se charger d'une partie de sa douleur », le duc répond : « La douleur causée par l'amour demeure, comme l'amour lui-même, indivisible et infinie[2] ». Plus loin, ce sont des vers dorés où se marque, en une antithèse régulière, la différence de l'amour avec le sentiment paternel[3]; le duc songe qu'il n'a pu porter secours à sa fille, et cette pensée se généralise

1. V. 1126 et suivants.
2. V. 1274-5.
3. V. 1301-1311.

aussitôt : « Sensuel et endurci, enfermé dans le présent, l'homme ne sent que le bien et le mal prochains, et l'amour même est sourd dans l'absence [1] ». Quand il veut que le corps de sa fille soit conservé par des baumes précieux : « Oui, dit-il, tous les atomes naguère assemblés pour former son corps admirable ne doivent point retourner aux éléments [2] ! » Et cette idée revient encore lorsqu'il apprend que le corps défiguré de la jeune fille est déjà enseveli : « Ainsi donc les éléments, *n'étant plus maintenus par un principe d'ordre* [3], vont détruire insensiblement par leur combat cette image divine! » La place où le roi avait tenu Eugénie dans ses bras devait être embellie « par l'ordre et la symétrie » : elle restera désormais inculte, et les arbres balaieront la terre de leur chevelure pendante; le duc ne sentira plus s'écouler le temps, car Elle n'est plus, celle dont les progrès étaient pour lui la mesure des années [4]. — L'expression générale des idées entraîne nécessairement une certaine abstraction de style, et pourtant il est admirable de voir comme par moments le lyrisme parvient à animer cette philosophie. Le duc rappelle cette sage coutume des anciens qui dissolvaien « par l'activité de la flamme pure la dignité sublime de l'image humaine [5] » ; mais un grand élan vient vivifier aussitôt ces abstractions : « Quand la flamme ardente, aux mille crêtes, s'élevait vers le ciel, et qu'entre la fumée et les nuages montait le vol emblématique de l'aigle, alors les larmes se séchaient, et ceux que le défunt laissait sur la terre suivaient d'un clair regard la divinité nouvelle jusqu'aux espaces glorieux de l'Olympe ». Nous retrouvons ce mélange de lyrisme et de philosophie à la fin de l'acte, dans la tirade qui sert de conclusion logique à cette sorte d'essai sur la douleur paternelle [6].

Enfin, si la *Fille Naturelle* a passé pour froide c'est à

1. 1466 et suivants.
2. V. 1494 et suivants.
3. *Von keinem Geist der Ordnung mehr beherrscht*. V. 1534.
4. V. 1592-3.
5. V. 1542 et suivants.
6. V. 1713 et suivants.

l'absence de décor qu'il faut l'imputer en grande partie. Il est inutile d'insister ici sur des faits trop évidents. On a pu voir que les personnages de la pièce ne sont pas, comme on l'avait dit, des « marionnettes », et nous avons montré, à ce sujet, le mélange du typique et de l'intrigue, au mauvais sens du mot. L'absence de noms serait de peu d'importance, mais il était dangereux de renoncer à la couleur générale que fournissent le temps et le lieu. Le décor de la *Fille Naturelle* reste nécessairement schématique : même s'il se trouve une indication de scène moins imprécise, par exemple, au IIe acte (« *chambre d'Eugénie, dans le style gothique* »), l'ignorance où nous sommes de l'époque et du pays nous empêche de collaborer avec l'auteur, de prolonger les *fonds*, par notre apport, même inconscient, de représentations et de souvenirs. On a pu signaler les perspectives de second plan qu'entr'ouvre la scène dans la tragédie de Racine [1] : elles donnent, en effet, à cette tragédie un surcroît de richesse et de réalité. Mais nous concevons que ce superflu du génie puisse manquer. Ce qui est indispensable, c'est le point d'appui qu'une pièce prend dans un temps et dans un lieu connus de nous, ou que l'auteur nous fait connaître. C'est la précision de ces données qui crée l'illusion préalable sans laquelle l'émotion ne peut nous être communiquée.

* *
*

Dans l'étude que nous venons de faire de la *Fille Naturelle*, chacun des traits signalés se rattache étroitement à la conception dramatique que Gœthe croit emprunter aux Anciens ou créer à leur imitation. Je ne signalerai que pour mémoire un rapprochement tout à fait oiseux qu'on a voulu établir entre la pièce de Gœthe et l'*Electre* d'Euripide. Les deux pièces ont un fait commun, qui est la mésalliance, mais il est trop évident que c'est purement fortuit. A. Neumeyer [2] a

1. Le Bidois, *L'action de la tragédie de Racine*, p. 65.
2. *Parallele Charactere und Zustände in Eur. Elektra und Gœthes N. T.*, Amberg, 1873.

voulu pousser assez loin ce rapprochement, et sa dissertation peut passer pour un modèle de ce que K. Fischer appelle si justement *Unkritik*[1]. Gœthe, dans notre drame, ne doit aux Anciens que sa méthode.

1. C'est ainsi qu'Eugénie, comme Électre, « voit l'aurore d'un temps nouveau »! Electre se plaint de porter des vêtements déchirés : de même Eugénie aime la parure! Enfin la monarchie caduque, dans la pièce allemande, rappellerait le πολύφθορον δῶμα de Pélops!

# CHAPITRE II

## DRAME ALLÉGORIQUE ET ROMAN-TRAGÉDIE. PANDORA. — LES AFFINITÉS

L'influence des théories dérivées, comme on l'a vu, d'une certaine conception de la tragédie antique, s'exerce encore de façon très frappante sur plusieurs essais dramatiques composés de 1799 à 1807, dont *Pandora* est le plus intéressant pour nous, et sur le roman des *Affinités*.

### Pandora.

#### I

L'étude du drame allégorique de *Pandora* et du roman-tragédie des *Affinités* laissera clairement apercevoir les influences immédiates[1] : événements historiques, état sentimental du poète. A l'époque où Gœthe va composer ces deux ouvrages, tout n'est, autour de lui, que ruine et désastre. Si son génie l'a fait respecter des vainqueurs et si son intervention a pu servir plus d'un ami, il n'en est pas moins profondément touché du deuil public : la contribution de guerre pèse lourdement sur le duché, qu'occupent encore des troupes

1. Les théories scientifiques dont il sera question dans les *Affinités* ne peuvent être rangées parmi ces influences immédiates : l'inspiration première du roman ne vient pas d'elles.

françaises; Charles-Auguste, désespéré, a dû fournir des soldats à Napoléon, et la duchesse Amalia vient de succomber à l'excès du malheur, laissant à Gœthe un grand chagrin. C'est le travail qui lui fera supporter toutes ces tristesses. Il est à Carlsbad de mai à septembre 1807, heureux, dit-il, d'oublier la guerre; il rentre à Weimar le 6 septembre et, de nouveau, part le 11 novembre pour Iéna, afin d'y travailler dans le calme. Il a, dès lors, conçu le plan de ce poème d'espoir et de réconfort que sera *Pandora*. Mais il n'en fera pas un chant de guerre : il rêve moins d'une revanche pour son pays que d'une ère de paix et de travail fécond; de la parfaite harmonie des facultés et de l'activité humaines, il attend le règne terrestre de la beauté. — En même temps, l'amour dont le poète presque sexagénaire s'éprend pour une jeune fille de dix-huit ans, Minna Herzlieb, peu de temps après qu'il a, par reconnaissance, légitimé son union avec Christiane, provoque une crise sentimentale dont il sort, encore une fois, grâce à sa méthode *cathartique*, qui purge les passions en les transformant en œuvres d'art, et surtout par l'effort de la raison et par le sacrifice[1]. Il nous dit lui-même que la composition de *Pandora* et celle des *Affinités* pouvaient marcher de front, puisque les deux ouvrages avaient pour fond la même idée : le renoncement[2].

Le groupe de drames ou de dramolets signalé plus haut, dont *Pandora* est le dernier en date, et qui ont pour caractère commun l'allégorie ou le symbole, comprend d'abord un projet de cantate ou d'opéra, *Les Danaïdes*, qui, d'après Riemer[3], devaient faire suite aux *Suppliantes* d'Eschyle; *Paléophron et Néoterpe* est une pièce de circonstance composée pour l'anniversaire de naissance de la duchesse Amalia (24 octobre 1800); *Was wir bringen* fut joué le 26 juin 1802, à l'inauguration du nouveau théâtre de Lauchstädt; le projet

1. Sur ce que Gœthe a mis de son expérience et de ses sentiments personnels dans *Pandora*, voir W. Scherer, *Aufsätze ueber Gœthe*, 2e Aufl., p. 264 et suivantes; Max Morris, *Gœthe-Studien*, 2e Aufl., Bd I, p. 269 et suivantes.

2. *Tag und Jahreshefte*, 1807.

3. *Mittheilungen*, II, 62.

de *la Fille Naturelle* remonte à l'année 1799, et la première partie de la trilogie est achevée en 1802; le premier dessein d'*Hélène* est de 1800; le 27 juillet 1806, le journal du poète porte la mention « *Frau v. Levetzow* (*Pandora*)[1] ».

De ces essais dramatiques, Hettner a fait, avec raison, deux groupes[2] : le premier comprend les pièces où Gœthe crée lui-même ses types et ses symboles; dans l'autre, le poète fait un emploi symbolique des mythes grecs. Dans le premier groupe, *Paléophron et Néoterpe* est un charmant essai : la pièce est de courte haleine, l'allégorie légère et transparente; le badinage ôte à la leçon morale tout air de pédantisme. Néoterpe est celle que les uns nomment le « Temps nouveau », les autres le « Génie du temps » : elle est, comme elle se définit d'un seul mot, la Nouveauté. Quoiqu'elle soit bienfaisante et agréable aux hommes, elle est toujours suivie d'un vieillard qui lui veut du mal. Cette poursuite l'empêche de jouir pleinement de la vie, avec ses compagnes, et comme elle a grand'peine à se défendre du vieillard — car il a plus de force qu'elle, — nous la voyons chercher asile au pied d'un autel. Paléophron paraît. Il exprime sa rancune contre Néoterpe, sur laquelle il a des droits (elle est sa nièce), et contre les hommes qui le louent, sans doute, et l'appellent « l'âge d'or », mais qui se détournent de lui. D'où vient ce conflit de deux personnages dont l'union assurerait le bonheur des hommes? C'est que chacun d'eux a moins d'aversion contre l'autre que contre les gens qui lui font cortège. Néoterpe traîne toujours après elle *Béjaune* et *l'Indiscret*[3]; Paléophron est toujours suivi de *Morose* et de l'*Ergoteur* (l'Infaillible)[4]; d'une manière assez plaisante on se débarrassera de ces fâcheux personnages : on dit à Morose qu'un homme est

1. En novembre 1807 deux jeunes écrivains, L. v. Seckendorf et Stoll, demandent à Gœthe une contribution pour une revue qu'ils veulent fonder sous le titre de *Prométhée*. Le sujet de *Pandore* était tout à fait approprié. Le 11 novembre Gœthe part avec Riemer pour Iéna, et fait à ses compagnons de voyage une improvisation sur le sujet qu'il médite. Le 12 décembre il lit à Knebel sa *Pandorens Wiederkunft*.

2. *G. d. d. L.*, III, 2, 283.

3. *Gelbschnabel, Naseweis.*

4. *Griesgram, Haberecht.*

là qui prêche aux hommes l'activité et prétend qu'il n'est point de mal irréparable; à l'Ergoteur on dénonce un nouveau venu qui veut qu'on entre dans l'esprit de son interlocuteur et que la raison ait toujours le dernier mot : Paléophron voit aussitôt disparaître ses deux satellites. Il conseille ensuite à Béjaune d'éviter Morose, à l'Indiscret de fuir l'Ergoteur, et de cette manière la paix régnera dans la Cité. En effet, leurs compagnons partis, Néoterpe trouve à Paléophron un air plus jeune : celui-ci trouve sa nièce plus aimable et sérieuse; ils échangent leurs couronnes et font une alliance éternelle.

Dans une note qui précède cette légère esquisse, Gœthe dit qu'il s'était proposé de donner une impression plastique tout en communiquant à son petit drame assez de vie et de mouvement. Le même dessein se retrouve aussi dans l'arrangement symétrique de certaines parties : en dépit de quelques noms germaniques tels que *Griesgram*, *Naseweis*, etc., le dramolet a une tendance héllénisante. Il n'est pas sans grâce, nous l'avons dit, mais le fond de l'allégorie est assez banal pour qu'on ne puisse lui faire un très grand mérite de sa clarté.

## II

*Pandora* donne à des personnages mythologiques une sorte de survie. La pièce abonde en souvenirs et en imitations des Tragiques grecs, que Morsch à très justement relevés[1]. Ces

1. *O. l.*, p. 46-7. On a pu dire, néanmoins, que le romantisme et le classicisme s'unissent dans *Pandora* de manière à produire un « style dramatique » fort original et singulier. O. Pniower fait observer, par exemple, que les changements de rythme ne se produisent pas dans les chœurs seulement : certains personnages (Épiméthée, Philéros, Épiméleia) font entendre de vrais « chants » qui tiennent à la fois de la poésie romantique et de l'opéra; de même le dimètre trochaïque, cher aux poètes romantiques, est employé en dehors des chants proprement dits, et les mètres grecs sont assez souvent relevés de rimes; il semble que Gœthe s'efforce de trouver pour chaque mouvement de l'âme une expression rythmique appropriée : « De même, ajoute Pniower, Frédéric Schlegel, dans sa tragédie d'*Alarcos* (1802), que Gœthe fit représenter, avait offert une chatoyante carte d'échantillons des divers rythmes, mais sans réaliser l'union intime et organique du fond et de la forme ». (*O. l.*, p. 377).

souvenirs ne se retrouvent pas seulement dans le prologue et presque dans chaque détail[1] : la conclusion même de la pièce, indiquée dans le schéma, devait, comme les *Euménides*, représenter une période nouvelle dans la vie de l'humanité. *Pandora* est, en effet, l'expression des idées personnelles du poète sur la vie et sur l'art, et si l'on a pu rappeler un certain nombre d'essais dramatiques contemporains ayant pour sujet la légende de Prométhée, le *Prométhée délivré* de Tobler (1782), le *Prométhée* (en tiercets) de A. G. Schlegel (1798), les traductions de Fr. Stolberg, le *Prométhée délivré*, publié par Herder dans le 7e volume de son Adrastée (1802), le poème dramatique de Falk, *Prométhée*[2] (1803), ces essais n'ont pas eu d'influence sur la conception même de *Pandora* : ils ont pu seulement amener Gœthe à faire choix de ce mythe

1. La pièce offre une étonnante variété de mètres imités des poètes anciens. Nous y trouvons notamment : 1° le trimètre iambique (avec anapestes aux 1er, 3e, 4e et 5e pieds); 2° des systèmes anapestiques, et particulièrement le dimètre, soit avec coupe très libre (p. ex. après le 3e anapeste : *es lebt den lebendigsten Tag in der Nacht*), soit avec les mêmes césures que chez les Grecs : au milieu du vers, ou après la 1re brève du 3e pied (*zu freieren Lüften hinaus nur hinaus* = Θύγατερ βασίλεια Κλυταιμήστρα). Ces vers anapestiques sont quelquefois à rimes plates : c'est l'union de l'antique et du moderne; 3° des dimètres trochaïques sans rimes (c'est le *Metrum Alcmanium* ou *Anacreonteum*) avec un vers final catalectique (le δίμετρον Εὐριπίδειον ἢ Ληκύθιον d'Héphestion), et des pentapodies trochaïques : les vers de ce dernier genre étaient rarement acatalectes chez les Grecs : on en fait généralement des hexapodies en donnant une valeur de 3 temps à chacune des deux longues finales; de même, on peut se convaincre qu'en lisant les vers de Gœthe nous mettons inconsciemment une pause après le dernier trochée, exemple : *Einig unverrückt zusammenwandernd*, etc.; — 4° des strophes dactyliques de 4 vers (le 1er et les 3e sont des tétramètres avec spondée final, le 2e et le 4e sont écourtés d'une syllabe : *Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist*, etc.); — 5° des systèmes choriambiques; — 6° des ioniques mineurs (ex : *Meinen Angstruf* : les deux longues très nettes qui terminent ce vers nous empêchent le plus souvent d'en faire un monomètre trochaïque); — 7° le schéma porte l'indication de vers ithyphalliques, ainsi scandés par Gœthe : –⏑–⏑–⏓ (tripodie trochaïque qui peut recevoir la valeur d'une tétrapodie). — Nous savons d'ailleurs par Riemer que c'est l'emploi de cette métrique ancienne qui a ralenti la composition de *Pandora* (*Abhaltungen aller Art, nicht wenig aber durch die antiken Silbenmasse*).

2. Gœthe lui-même avait, au printemps de 1795, travaillé à un *Prométhée délivré, Trauerspiel im altgriechischen Geschmack*, disait Schiller : il avait composé le monologue de Prométhée et un chœur de Néréides, qui sont malheureusement perdus.

pour l'expression de ses idées : tel d'entre eux, le *Prométhée délivré* de Tobler, dont la conclusion est « *am besten ist man doch ein Mensch* », est même d'une inspiration directement opposée à celle de la pièce de Gœthe.

Les temps sont bien changés depuis cette année 1773 où Gœthe écrivait son fragment dramatique de *Prométhée*. Il ne croit plus à la puissance illimitée des hommes-titans, il n'attribue plus au génie humain le pouvoir de créer à l'égal des dieux[1]; l'œuvre d'art ne lui apparaît plus, surtout, avec un caractère instinctif : son héros, maintenant, est cet Épiméthée qui, dans le fragment, avait un rôle si effacé; il n'intervenait, on se le rappelle, que dans une très courte scène, pour engager son frère à céder aux dieux, et pour lui représenter la joie profonde qui résulterait de l'harmonie universelle. Tout autre est maintenant le contraste des deux frères : Prométhée personnifie l'action et la science, l'intelligence humaine cherchant à conquérir dans le domaine prochain : c'est une sorte de personnage positiviste, qui dédaigne le rêve et tout ce que la main de l'homme n'atteint pas. Tout entier à l'action, dont il ne veut pas se laisser détourner, il a repoussé Pandore, parce qu'il regarde la femme comme dangereuse : il la sait capricieuse et infidèle, et il montre à son frère que Pandore le fait souffrir en sa fille, une seconde fois : « La beauté conduit sur le droit chemin », dit Épiméthée. Et Prométhée répond : « Sous la forme de la femme elle ne nous séduit que trop souvent ». Cet homme d'action exhorte sans cesse au travail « son peuple vaillant », il encourage avec amour ses forgerons, « les Utiles », et sa seule effusion d'enthousiasme est une sorte d'hymne au travail[2]. Aussi prend-il en pitié la nature rêveuse de son frère et les pleurs que lui arrachent ses

1. *Gross beginnet ihr Titanen; aber leiten*
*Zu dem ewig Guten ewig Schönen,*
*Ist der Götter Werk; die lasst gewähren.*

2. Il veut surtout que les ouvriers forgent *des armes*, puisque les plaisirs mêmes de la vie ne peuvent être assurés que par là. C'est l'écho de la domination napoléonienne, et le caractère sombre de ce Prométhée symbolique s'explique par la tristesse des temps.

souvenirs : il n'estime que la raison maîtresse d'elle-même, et il personnifie, en opposition avec Philéros[1] la nature réprimée. Ces traits du caractère de Prométhée, Gœthe les marque très durement, jusqu'à dessécher son personnage : s'il parle d'Elpore avec reconnaissance, ce n'est pas pour l'élan de l'âme qu'elle représente, mais parce qu'elle est « indispensable[2] aux fils de la terre »; dans la beauté de Pandore, il ne voit pas, comme Épiméthée, les attraits personnels de la femme, mais les parures extérieures, matérielles, dont elle a été ornée par Héphaistos[3]. Et son caractère est sombre : il ne veut pas de fêtes, parce que la nuit suffit à nous donner le repos; il déclare que la vraie fête c'est l'action, et son action même a un air de douleur et de résignation :

*Zu dulden ist! Seys tätig oder leidend auch*[4].

Pourtant, lorsqu'il prononce ces paroles devant son frère endormi, il se mêle à la pitié qu'il éprouve de l'estime et du respect, parce que la mélancolie d'Épiméthée a un caractère de noblesse : c'est la « sainte blessure » qui nous rend plus grands, comme a dit le poète, car notre énergie se trempe dans la souffrance, et de celle-ci, non moins que de l'effort obstiné, peut sortir l'action bienfaisante. Il n'en est pas moins vrai que Gœthe a mis dans son personnage un positivisme assez borné : tout ce qu'il souhaite, c'est que l'homme sache mieux profiter du passé et qu'il apprenne à se servir du présent avec moins de précipitation et de maladresse. C'est ainsi que le poète diminue ce héros au cœur indomptable qu'il avait jadis dressé contre les dieux!

C'est que, l'expérience venue, Gœthe a pensé que les sentiments et les aspirations de l'homme s'incarneraient mieux en Épiméthée, c'est-à-dire (comme l'entendaient les

1. V. 445-6, *Den Tobenden der, wie das Tier, das Element,*
*Zum Grenzenlosen übermütig rennend stürzt.*

2. *Entbehrlich keinem Erdensohn*. V. 757.

3. V. 599 et suivants, Gœthe insiste longuement (peut-être même avec excès) sur cette opposition.

4. V. 316.

Grecs) en celui qui saisit le présent avec une hâte irréfléchie, pour éprouver ensuite le tourment du regret ou du repentir[1]. Moins insensible que son frère, Épiméthée a reçu Pandore dans ses bras. Tandis que les hommes, dans leur ignorance, poursuivaient ces images divines flottant dans la fumée sillonnée d'éclairs qui montait du vase d'argile, Épiméthée ne voulait d'autre bonheur que la possession de Pandore. Mais il n'a pas su réprimer sa passion violente, « l'ivresse de ses sens[2] ». La couronne dont les dieux avaient entouré la tête de Pandore s'est détachée, et les fleurs se sont dispersées dans les champs. Nous devons entendre par là que cette femme, incarnant l'amour et l'idéal de la beauté, faisait, en quelque sorte, l'unité de la nature : elle était comme la réalité suprême; elle enveloppait en elle tout ce qui est beau dans l'homme et hors de l'homme; heureux celui qui la saisit un instant, car sa vie en reste parfumée, mais celui-là seul peut la garder qui sait se dominer et ne cherche pas à s'emparer d'elle avec violence. Il est donc nécessaire, pour que Pandore revienne à Épiméthée, que la passion de celui-ci soit purifiée, et ce sera la fin où tendra l'action imaginée par Gœthe. Épiméleia, fille d'Épiméthée, fuit devant son amant Philéros (fils de Prométhée) qui vient la frapper dans les bras mêmes de son père : le jeune homme accuse la jeune fille de trahison : il l'a trouvée dans les bras d'un berger, qu'il a tué. Prométhée bannit son fils et celui-ci, qui sent que sa vie est à jamais perdue, obéit à l'ordre de son père : il va de lui-même chercher la mort. Épiméleia se disculpe devant son

1. *Vergangnem nachzusinnen, Raschgeschehenes*
*Zurückzuführen* (V. 10-11).
*Ich unbedachtsam Gegenwärtiges ergriff*
*Und neuer Sorge neubelastende Qual erwarb.* V. 15-16.

Il ne faut pas, toutefois, perdre de vue que Gœthe veut nous montrer deux caractères, deux conceptions opposées, mais pareillement humaines. Il a, comme dans le *Faust*, le souci de représenter la nature dans ses aspects essentiels. C'est que l'âge et l'expérience l'ont rendu plus clairvoyant et plus équitable : il est maintenant bien loin de la fougueuse partialité, de l'*Einseitigkeit* de ses drames « titaniques ». — Cf. Otto Pniower, dans les *Remarques* de l'édition du Jubilé, t. XV, p. 376.

2. *Die holde Braut empfing ich mit berauschtem Sinn.* (V. 91).

père et Prométhée, puis s'éloigne pour pleurer son malheur; mais voici que, pour venger celui qui fut tué par Philéros, les bergers ont mis le feu aux forêts et aux habitations du canton d'Épiméthée; Épiméleia vient donner l'alarme et, consciente d'avoir causé ce malheur, elle court se précipiter dans les flammes. Prométhée et Épiméthée assemblent leurs hommes qu'ils envoient combattre et porter du secours : les lueurs de l'incendie ont bientôt disparu. Et voici qu'Eos, s'élevant des profondeurs de la mer, vient annoncer la transfiguration de Philéros; ainsi que certains condamnés de Leucade, il sera purifié de sa souillure, car les flots ne l'engloutissent pas; ils le bercent, au contraire, et l'amour de la vie donne aussi des forces à Philéros. Maintenant, les pêcheurs qu'Eos avait envoyés à son secours lui font un cortège solennel : un dauphin porte sur son dos cet « Anadyomène »; on l'accueille sur le rivage avec des clameurs de fête; des vignerons accourent, et un vieillard présente au jeune homme une coupe ciselée. Dans cette magnifique description [1], Gœthe représente son héros comme un nouveau Dionysos : une peau de panthère couvre ses épaules, il a le thyrse en main, et les cymbales retentissent en son honneur.

Le retour de Pandore avait pour condition nécessaire cette transfiguration de Philéros et sa réunion avec Épiméleia, qui a été sauvée des flammes. Eos, à qui l'avenir n'est point caché, annonce que les temps sont révolus.

## III

Que faut-il entendre par ces symboles? Épiméleia représente le *Souci* [2], mais dans un sens très compréhensif et sous une double forme : tendre sollicitude, dans l'ordre du sentiment; désir du beau, dans l'ordre esthétique. Philéros,

1. Dimètres trochaïques.

2. *... Hat Epimeleia*
*Sorg' um dich getragen manche Tage,*
*Sorge trägt sie leider um sich selbst nun.* (V. 558-560.)

c'est l'enthousiasme, ou plutôt le culte de l'amour, de cet Éros dont il est parlé dans le *Phèdre*, qui, dépouillé de tout alliage grossier, rend à notre âme les ailes qu'elle avait perdues, et, du monde des vaines apparences, nous élève à celui des substances réelles et immuables. Mais pour qu'après des temps sombres l'idéal fleurisse de nouveau chez les hommes, il faut que ces sentiments représentés par Epiméleia et par Philéros perdent tout caractère égoïste, il faut qu'ils soient purifiés par l'épreuve et le sacrifice. C'est ainsi que Philéros va chercher la mort pour expier la violence aveugle de son amour, et c'est ainsi qu'Epiméleia suit son instinct de dévouement et se précipite dans les flammes pour sauver des hommes en péril. Son exemple entraîne Epiméthée qui est enfin rendu à l'action et redevient digne de Pandore. Toutefois, si celle-ci est rendue à Epiméthée, c'est moins grâce au revirement qui se produit en lui (il est très brièvement indiqué dans le drame) que par le mérite de la génération nouvelle[1] et par une sorte de reversibilité. Sans doute ce qu'il y avait de noble et de fécond chez les deux grands Iapétides ne peut être méconnu, mais le rêveur égoïste et l'homme d'action sans idéal de beauté ont été tous deux incomplets. Maintenant que les deux jeunes gens, épris d'action bienfaisante et pleins de l'enthousiasme du beau, vont être les guides d'une humanité régénérée, le *Verbe* et l'*Action* vont descendre du ciel, et les hommes connaîtront un bien qu'ils n'avaient pas soupçonné[2] : quant à Epiméthée, il n'avait possédé la beauté que pour un temps, et dans une sorte d'égarement : elle est maintenant à lui pour toujours[3].

Le schéma qui fait suite à ce « premier acte » nous

1. Düntzer rattache ingénieusement cette idée aux lectures de Plotin faites par Gœthe en 1805. Il y put voir : *das Gezeugte könne besser sein als das Zeugende.*

2. *So, vereint in Liebe, doppelt herrlich*
*Nehmen sie die Welt auf. Gleich vom Himmel*
*Senket Wort und That sich segnend nieder,*
*Gabe senkt sich, ungeahnet vormals.* (V. 1057-1060.)

3. Otto Pniower fait observer qu'il est bien conforme à la manière *génétique* de Gœthe de montrer non ce que sont en eux-mêmes, l'Art, la Science et la Beauté, mais comment ils sont venus dans ce monde. (*O. l.*, p. 372.)

montre une fête Dionysiaque en l'honneur de Philéros. La *Kypsélé* paraît d'abord, joyeusement accueillie par tous, sauf par Prométhée. Il se rappelle, en effet, que les idoles qui s'étaient échappées de la première boîte de Pandore, Amour, Richesse, Honneur, Puissance, avaient été recherchées follement par une foule ignorante. Il fait appel à ses guerriers pour détruire la *Kypsélé* (nouvelle allusion à la guerre brutale, ennemie des Muses), mais l'apparition de Pandore arrête leur élan : la boîte s'ouvre d'elle-même, et laisse voir des divinités qui viennent siéger tout près des hommes : c'est l'Art et la Science, conquis par Epiméleia et Philéros à l'humanité nouvelle[1]; Epiméthée rajeuni est bientôt ravi au ciel avec Pandore.

Quel était le contenu du discours qu'*Elpore Thraseia* adresse aux spectateurs devant le rideau? Selon Düntzer, elle se niait en quelque sorte elle-même et, parlant de préférence aux jeunes poètes, elle leur rappelait la valeur de l'effort et de la réflexion dans l'art, elle les mettait en garde contre le dilettantisme, si formellement condamné par Gœthe; d'après Strehlke, la pièce finissait par une sorte de *sursum* : *Elpore Thraseia* montrait aux hommes quels vastes espoirs leur étaient permis désormais. Cette seconde opinion est sans doute la vraie : les *oui* dont Elpore était si prodigue n'ont pas été des promesses vaines, puisque Epiméthée a retrouvé Pandore : il est donc naturel que la jeune fille se montre de nouveau, une fois que sa parole est accomplie; elle ne nous invite pas à l'espérance téméraire, mais (c'est le vrai sens de ἐλπὶς θρασεῖα)[2] à l'espoir confiant.

S'il est difficile, dans toute pièce allégorique, d'enchaîner les sentiments et l'action d'une manière rigoureuse et pathétique, à plus forte raison cette difficulté doit-elle être éprouvée dans un sujet tel que celui de *Pandora*, où des passions humaines servent à exprimer des pensées ou des théories sur la science, l'art et l'idéal de la vie. Il ne faut donc pas

1. *Kypsele schlägt sich auf. Tempel. Sitzende Dämonen. Wissenschaft, Kunst Vorhang.*

2. Cf. Thuc., VII, 77.

s'étonner si l'ensemble de la pièce n'offre aucun caractère tragique, si les événements s'y produisent sans préparation et sans nécessité. La poursuite d'Epiméleia par Philéros et les faits qui suivent ne sont pas proprement des péripéties, mais de simples incidents. Cette pièce de circonstance, d'une poésie si riche et grandiose, est, *comme drame*, sans valeur [1].

*Pandora* nous donne un exemple d'un autre danger des pièces allégoriques : notre attention n'est pas occupée seulement des faits qui nous sont présentés : nous cherchons, mentalement, à ramener chaque détail au sens général de l'allégorie, et, parfois, il en résulte un certain trouble. Welcker dit que dans toute allégorie se trouvent certains traits qui ne sont pas nécessaires à l'intelligence générale, mais « à la vérité et à la beauté des personnages et de l'action » : « Tout, dit-il, ne doit pas visiblement rentrer dans l'allégorie : la nature doit maintenir ses droits en face de l'esprit, et tandis qu'elle se montre tour à tour dépendante et indépendante de lui, le grand secret de la nature, l'unité dans la variété, se reflète dans le poème [2] ». Nous n'avons pas à traiter ici cette question théorique. Il faut remarquer cependant qne *Pandora* offre à l'interprétation des difficultés ou des anomalies. Epiméleia est, *très logiquement*, la fille d'Epiméthée : en est-il de même d'Elpore? Düntzer prétend que cette filiation n'a pas de sens allégorique. Peut-être à la rigueur dirait-on que l'amour, en Epiméthée, est à la fois confiant et soucieux, mais l'espoir qui répond *oui* à tous les vœux n'a guère de rapport avec l'impulsion irréfléchie qui fait saisir à la hâte le plaisir présent. La filiation de Prométhée et de Philéros ne se justifie pas non plus sans peine. Enfin les personnages sont symboliques les uns, pour ainsi dire, objectivement, les autres subjectivement : Epiméleia ne représente pas seulement le souci que donne l'amour : elle

1. Éos n'est guère qu'une déesse de la machine, elle le dit d'elle-même pour expliquer son « annonciation. » *Eos blicket auf in Himmelsräume,*
*Ihr enthüllt sich das Geschick des Tages.* (V. 1048-1049.)

2. Cité par Düntzer dans son commentaire de *Pandora*, p. 81.

éprouve elle-même ce souci, et Gœthe nous peint très vivement sa souffrance; par contre, Elpore n'est point celle qui espère, mais celle qui fait espérer : les dieux, dit-elle, l'ont faite compatissante, et ce que souhaitent les hommes, elle n'a pas le cœur de le leur refuser. — C'est ainsi que dans l'interprétation des symboles de *Pandora*, nous trouvons, pour appliquer le mot de Welcker, plus de variété que d'unité.

## Le roman des Affinités.

### I

L'origine du roman des *Affinités* est, nous l'avons dit, dans cette crise sentimentale que traversa Gœthe au seuil de la vieillesse[1]. On sait comment « il aima plus que de raison », comme il s'en confessait à Zelter six ans plus tard, la fille adoptive du libraire Fromann. Il eut bien vite conscience de cette déraison, et il s'éloigna de la jeune fille jusqu'au moment où Zacharias Werner vint le ramener au danger, chez les Fromann, et institua la fameuse rivalité des sonnets. Dans l'intervalle, le sentiment du *renoncement* avait été très favorable à la composition de *Pandora* : il le fut également à la conception des *Affinités*. Le 9 décembre 1807 son journal porte la mention de « Nouvelles » qui doivent se rattacher à l'idée des *Années de voyage*; le 11 avril 1808 il est expressément question des *Affinités* : la première rédaction du roman est achevée le 30 juillet; Gœthe le reprend en avril 1809, le remanie, l'augmente surtout, et s'en délivre enfin, après quatre mois d'un travail sans répit.

Mais ce roman n'est pas une confession directe, et ce qui donnait à l'inclination de Gœthe pour Minna un caractère assez triste, à savoir le sentiment de la vieillesse commençante, ne se retrouve pas dans les *Affinités*. Quelles ont été

1. Cf. A. Mézières, *W. Gœthe. Les œuvres expliquées par la vie*, t. II, chap. IV.

les impressions de Gœthe et ses étapes de sentiment? Dans quelle mesure et sous quelle forme a-t-il senti la tristesse de ce désaccord du physique et du moral? Comment a-t-il souffert de ne sentir dans la tendresse de la jeune fille que de la confiance et du respect; jusqu'à qu'elle profondeur enfin la jalousie d'un amour que Minna ne pouvait lui donner et qu'elle éprouvait pour un autre, l'a-t-elle mordu? Ces questions restent malheureusement sans réponse : Gœthe ne nous livre pas ce drame intime, mais il l'approfondit, le généralise, en dégage le conflit de la volonté et de la nécessité, de la loi morale avec la loi presque physique qui régit les affinités des êtres. C'est donc comme une tragédie[1] qu'il conçoit son roman : il nous montre — selon la théorie signalée plus loin — une de ces collisions de forces qui se résolvent « par sacrifice humain », et où sont intéressés des personnages à la fois innocents et coupables : cette matière tragique s'adapte naturellement, par cela même, à la poétique du drame grec.

Et d'abord, les deux parties du roman se répondent avec exactitude, à la façon d'une strophe et d'une antistrophe : chacune d'elles comprend dix-huit chapitres, et peut être divisée en quatre épisodes, les faits qui suivent l'ensevelissement d'Ottilie n'étant en réalité qu'un épilogue. Ces étapes du roman sont dans un rapport harmonieux avec la nature et les saisons. Il peut sembler que ce détail n'ait rien de commun avec la tragédie grecque : il contribue cependant à réaliser l'idée que s'en fait Gœthe, par la clarté, la régularité et aussi le symbolisme qu'il met dans l'ensemble de l'ouvrage. « Nulle part (écrit Charlotte dans son journal) je ne suis plus frappée que dans le jardin de voir comme le périssable et l'immortel s'enchaînent[2]. » Nous sommes au printemps quand s'ouvre le prologue. Edouard et Charlotte font d'abord l'impression d'un couple heureux, et pourtant nous sentons bientôt que l'amour d'Édouard n'est ni fort ni profond, puis-

1. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Entretien sur le Tasso de Gœthe*, *o. l.*, p. 141 : « ... *Denn ich rechne auch den Werther zu Gœthes Dramen, vor allem aber die Wahlverwandschaften* ».

2. II. IX.

qu'il n'est pas exclusif et ne suffit pas à remplir sa vie. Il obtient de Charlotte — plus clairvoyante que lui, cependant, et qui a résisté — que son ami le Capitaine vienne vivre auprès d'eux; ils sont réunis tous trois quand le hasard les amène à parler de cette loi des « affinités électives » qu'ils vont subir comme une Fatalité. La loi est fort simplement expliquée : quatre substances unies deux à deux sont mises en contact, et voici qu'elles renoncent à leur première union pour en former une nouvelle. Mais ce n'est pas le changement lui-même, ce sont ses étapes et ses phases qui intéressent le chimiste ou le psychologue : « il faut voir comment ces substances se cherchent, s'attirent, se saisissent, se détruisent, s'absorbent, se dévorent, puis de la plus intime union, passent à une forme rajeunie, nouvelle, inattendue [1]... » Ce sont là les réactions de sentiments que nous montrera Gœthe; mais ce printemps verra seulement jeter les semences qui germeront plus tard en moisson de malheur.

Voici l'été. Les inclinations naissantes donnent aux personnages une activité joyeuse, et l'on fête l'anniversaire de Charlotte en posant, sur la colline prochaine, la première pierre d'une habitation d'été. Gœthe, qui emploie constamment des procédés de drame, fait ressortir le conflit essentiel de son roman au moyen de deux scènes contrastées : quand Mittler, l'ancien ecclésiastique qui s'est donné pour emploi de rétablir la paix dans les familles, a proclamé que le mariage, fondement de toute société morale, doit être indissoluble, une sonnerie de cor annonce l'arrivée de la baronne et du comte, qui, mariés chacun de son côté, se sont aimés passionnément, ont rompu leur mariage, et voyagent maintenant ensemble, en libres amants. « Prenez garde! crie Mittler à ses hôtes, ils n'apportent que le malheur : leur nature est d'être un levain qui propage la fermentation! » En effet, c'est sur un ton léger qu'ils parlent à leur tour du mariage, en mondains sensuels qui n'acceptent ni loi ni contrainte. La prédiction de Mittler s'accomplit : l'amour de

1. I. IV.

Charlotte pour le Capitaine l'envahit de plus en plus, et nous la voyons fondre en larmes quand il est question du départ de celui « qui remplit la maison... et laissera bientôt tout désert! » C'est alors qu'éclate la passion des personnages, surtout dans cette nuit fameuse qu'une sotte pruderie a fait tant de fois reprocher à Gœthe. Edouard est auprès de Charlotte; « à la faible lueur de la lampe, l'inclination secrète, l'imagination prévalurent sur la réalité : Edouard tenait Ottilie dans ses bras; Charlotte voyait, ou plus près ou plus loin, planer devant elle l'image du capitaine, et c'est ainsi que, par une étrange merveille, l'absent et le présent s'enlacèrent dans le ravissement et l'extase[1] ».

L'automne vient, apportant déjà la douleur. Un accident trouble la fête d'Ottilie; Edouard et le capitaine s'éloignent, et les deux femmes restent seules, dans l'abattement. Il semble que la grossesse de Charlotte doive ramener le bonheur qu'on n'espérait plus, mais la passion d'Edouard est trop forte : dans cet enfant qui va naître, il ne voit qu'un obstacle au divorce : il va se battre, non pour oublier, mais pour moins souffrir, et Ottilie, de son côté, trop faible pour le renoncement, se résigne en désespérée.

L'hiver a dépouillé la campagne, où la sève semble tarie, et qui sommeille. De la saison morte, le poète fait une période d'accalmie pour nos personnages : leur passion couve et les dévore, mais ne se déchaîne pas au dehors. Ces retardements (*retardirende Motive*) sont d'ailleurs utiles pour plus d'une raison : grâce à eux les sentiments des personnages, que le poète semble rappeler d'un passé plus lointain, gagnent en profondeur et en vraisemblance. Le procédé n'est pas seulement propre au roman : les dramatistes ont, de même, des actes d'attente et de repos qui, — traités avec un certain art, et pourvu que leur matière ne soit pas visiblement trop mince — avivent l'émotion et étendent la perspective. Gœthe, à la fin de l'automne, avait fait paraître deux personnages secondaires, l'instituteur et le jeune architecte, tous deux touchés profon-

1. I, xi (fin).

dément du charme singulier d'Ottilie : voici maintenant Luciane, brillante et frivole, sorte de vivant tourbillon par qui tout le monde est entraîné, et qu'Ottilie elle-même doit suivre de force, malgré son tourment.

Le nouveau printemps semble ramener quelques espérances[1], mais elles seront de courte durée et l'été n'apportera, cette fois, que la désolation La mort du vieux prêtre, au baptême du fils de Charlotte, nous fait pressentir que le malheureux enfant, né d'une double faute, doit apporter la douleur, et non la paix. Ottilie se croit assez forte pour s'éloigner à jamais d'Edouard : elle présume trop d'elle-même. Du moins saura-t-elle se punir « d'être sortie de sa voie » et d'avoir causé la mort de l'enfant : sa conscience ne la laisse pas croire un instant que l'espérance obstinée d'Edouard soit réalisable, et volontairement elle quitte une vie que la fatalité de sa nature propre et des choses a privée de joie et faite criminelle.

L'automne qui verra mourir Ottilie semble apporter d'abord du répit : le paysage, en ressuscitant l'année écoulée, donne l'illusion que les choses n'ont point changé, et abolit le souvenir du triste printemps : « l'époque intermédiaire était tombée dans l'oubli, car maintenant s'épanouissaient les fleurs dont on avait semé les pareilles en ces jours lointains; maintenant mûrissaient aux arbres les fruits qu'on voyait alors en fleurs[2] ». Ce sont les fleurs d'automne, auxquelles Ottilie donnait tant de soin, qui seront sa dernière parure, et son cercueil en sera couvert en telle profusion qu'elle semblera laisser l'hiver après elle.

C'est ainsi que la nature est pour le roman tragique de Gœthe un décor d'une régularité harmonieuse et symbolique.

1. Cette sorte d'harmonie et de symbolisme est ici marquée très nettement (II, IX) : » Tandis que les plantes poussaient plus de racines et de branches, Ottilie se sentait elle-même de plus en plus enchaînée à ce lieu.... Sous ce ciel clair, à la lumière de ce soleil radieux, il lui devint tout à coup manifeste que son amour, pour atteindre la perfection, devait se dégager de tout intérêt personnel, et, à certains moments, elle se croyait parvenue à cette élévation. »

2. II, XVII.

## II

Au temps où Gœthe théorise avec Schiller sur l'art classique, un des principes auxquels il s'attache le plus est, nous l'avons vu, celui de la distinction des genres : il remarque, après Meyer, que tous les arts plastiques tendent vers la peinture, qui, par l'attitude et la couleur, donne à l'objet le maximum de réalité : de même tout genre poétique tend vers le drame, c'est-à-dire « à la représentation de ce qui est tout à fait présent[1] ». Cette tendance n'est pas, pour Gœthe, une loi qui soit inhérente à l'art, mais une concession de l'auteur au public; il est véritable, en effet, que si le théâtre est plus généralement goûté que le livre, c'est surtout parce qu'il réduit au minimum le travail de l'imagination. Mais Gœthe blâme les empiétements d'un genre sur l'autre : il va jusqu'à dire que le principe de la distinction, strictement appliqué, condamnerait les romans narratifs mêlés de dialogues!

Et cependant il est peu de romans qui aient figure de drame autant que les *Affinités*. L'exposition, très rapidement faite en une scène dialoguée, répond bien à la condition que Gœthe juge la plus favorable : « elle est déjà une partie du développement[2] ». — Sans parler ici de l'effet plastique, qu'il tient pour un des caractères du drame idéal et que nous montrerons plus loin dans les *Affinités*, il y a, dans certaines scènes, de ces oppositions expressives ou de ces entrées soudaines, ou de ces sortes d' « effets » qui sont du théâtre plus que du roman. Qu'on se rappelle, par exemple, dans la scène où Mittler disserte sur le sixième commandement, l'entrée et la sortie d'Ottilie et les angoisses de Charlotte. — Certaines actions secondaires, réduites au strict minimum, ne sont que des ressorts que l'auteur emploie, pour ainsi dire, à l'état brut; ainsi, pour préparer — de loin — le retour d'Ottilie à la

1 Corresp. avec Schiller, II, 205.
2. *Ibid.*, II. 45.

pension[1], Gœthe imagine une inclination du comte pour Ottilie. Dès lors celle-ci fait obstacle à la baronne qui s'efforcera de la marier à l'Instituteur. Cet épisode, dans un roman ordinaire, aurait demandé quelque développement, le caractère des personnages intéressés devant en recevoir plus de lumière : Gœthe le mentionne en quelques lignes. C'est la poétique du drame, opposée à celle de l'épopée et du roman[2].

La même remarque est à faire sur le ressort principal du roman de Gœthe, la fatalité. Ici, son caractère est tragique, en ce sens qu'elle apparaît comme une puissance en quelque façon personnelle et antérieure aux événements, tandis que dans le roman et dans l'épopée le destin se montre dans sa formation progressive, n'étant pas une loi indépendante et absolue, mais la simple résultante d'un certain enchaînement des faits. Après la mort de son enfant, Charlotte exprime d'une façon frappante l'inflexibilité de la loi qu'elle subit : « Je consens au divorce. J'aurais dû m'y résoudre plus tôt; par mes hésitations, ma résistance, j'ai tué mon enfant. Il y a certaines choses que la destinée poursuit obstinément. C'est en vain que la raison et la vertu, le devoir et tout ce qu'il y a de sacré se mettent à la traverse : il faut que s'accomplisse ce qui est juste pour elle et ce qui ne l'est pas pour nous; toujours elle finit par imposer sa décision, nous laissant nous démener comme bon nous semble[3]. » C'est en effet « de la raison et de la vertu » (et, à ce sujet, nous examinerons plus loin le reproche d'immoralité) que la destinée semble triompher dans le roman de Gœthe : rien de plus juste que les raisons de Charlotte, lorsque, s'apercevant de l'amour d'Edouard pour Ottilie, elle veut éloigner la jeune fille : « Exigerais-tu que je renonce tout d'un coup à mon bonheur légitime, à mes droits les plus chers, à toi? ». Et dans le billet qu'elle écrit à Edouard, quand elle a l'espoir d'être mère, elle tient avec une foi touchante pour un bienfait providentiel

1. Simple tentative, d'ailleurs; on sait qu'Ottilie sera arrêtée en route par Édouard.

2. Sur cette question générale, cf. Baumgart, *Handb. d. Poetik*, p. 341.

3. II, cap. 14.

ce nouveau lien qui se forme au moment même où le bonheur de sa vie menaçait de s'écrouler et de disparaître[1]. Mais une sorte d'ironie tragique règne d'un bout à l'autre du roman : les prévisions les plus raisonnables sont déjouées, et la fatalité n'est pas représentée seulement comme irrésistible, c'est une puissance maligne par qui chaque dessein des personnages aboutit à l'inverse de ce qu'ils s'étaient proposé[2] : ce qu'ils établissent pour la paix produit la discorde, leurs fêtes ont le deuil pour hôte, et les arbres qu'ils plantent n'abritent que le malheur. Pourtant il n'est aucun d'eux (si l'on excepte Edouard, malheureux inconscient) qui n'ait la ferme volonté du bien : Charlotte, le capitaine, Ottilie elle-même cherchent à dominer leurs sentiments les plus forts; mais chaque pas qu'ils font les fait choir plus profondément dans le malheur, et les efforts de Charlotte sont, par le résultat, pareils à ceux d'Œdipe.

La loi qui se soumet si rudement les personnages est mystérieuse pour nous, parce qu'elle résulte des influences obscures de notre nature physique sur notre volonté. Gœthe se justifiait d'avoir usé d'une comparaison chimique en disant que la nature est une, et que la liberté de notre raison est traversée par une « nécessité passionnelle ». Cette nécessité nous apparaît moins chez les personnages dont l'état physiologique est normal, par exemple chez Charlotte et chez le capitaine : il

1. II, cap. 18.

2. Dans ce roman conçu en façon de tragédie antique, les pressentiments tiennent, naturellement, une assez large place : la destinée que Gœthe y fait régner ayant ses lois et sa logique rigoureuses, la réflexion et l'expérience de la vie peuvent donner d'avance aux personnages l'intuition de ses effets. Charlotte ne se promet rien de bon de l'arrivée du capitaine, et elle justifie ainsi ses pressentiments, qu'Édouard traite de superstitions : « Je n'attache aucune importance à ces impulsions aveugles, en tant qu'elles ne seraient que cela, mais ce sont, le plus souvent, des souvenirs inconscients de suites heureuses ou malheureuses que nous avons vues résulter de nos actions ou de celles des autres » (I, I). Les pressentiments proprement dits ne sont pas, d'ailleurs, plus surnaturels dans la tragédie grecque : ceux des Fidèles, dans les *Perses*, n'ont rien de mystérieux : ils sont justifiés par ce fait que toute la jeunesse est partie et qu'aucun messager ne revient; de même, le chœur d'*Agamemnon*, dont l'angoisse « pressent quelque coup ténébreux » parce que « *ceux qui versèrent des flots de sang retiennent le regard des dieux* ». (Vers 433 et suivants, traduction Mazon.)

semble qu'il en soit autrement d'Ottilie, parce qu'il y a du « pathologique » en elle. Mais c'est pure illusion si nous croyons mieux comprendre sa nature que celle des autres : certains caractères physiques nous frappent davantage, et il est véritable que la nécessité passionnelle dont parle Gœthe trouve chez elle moins de contrepoids, mais nos idées n'en sont pas plus claires : un effet plus violent nous aide seulement à pressentir une loi qui ne nous reste pas moins obscure.

Quoi qu'il en soit, Gœthe, en nous peignant ce personnage d'Ottilie, si moral par sa profondeur de sentiment et sa sincérité, insiste sur certaines conditions pathologiques qui, dans sa pensée, la mettent dans une sujétion plus étroite à la loi fatale[1]. Profondément sensible et sentimentale, elle est de santé délicate : en passant par certain chemin — qui recouvre un gisement de charbon — elle est saisie de frisson et ressent une douleur au côté gauche de la tête[2]; un hôte de Charlotte trouve en elle un excellent « sujet », et fait la très curieuse expérience du pendule : sur un appareil composé d'anneaux d'or et de marcassites placés horizontalement on tient suspendus des morceaux de métal attachés à des fils : dans la main de Charlotte, ce pendule reste immobile, dans celle d'Ottilie il est comme emporté par un tourbillon[3]. L'hôte se plaît à répéter cette expérience, mais alors elle s'accompagne de fatigue et de migraine, et notre physicien entreprendrait de guérir Ottilie — sans doute par une cure magnétique — si Charlotte ne s'y opposait. Düntzer rappelle avec raison la faveur qui s'attachait alors aux études de rhabdomantie, et les expériences faites en 1806-7 avec l'Italien Campetti. Le personnage de Macarie et celui que décrit Montan dans les *Années de Voyage* témoignent aussi de l'intérêt de Gœthe pour des faits d'un genre analogue. Mais ce qu'il y a de mystérieux dans les *Affinités*, et notamment chez Ottilie,

1. Cf. Möbius : *Das Pathologische bei Gœthe*, p. 115 et suiv.
2. Il est à remarquer qu'Édouard éprouve la même douleur du côté droit : (I, 5. *in fine*) : il le dit, en plaisantant sur cette symétrie.
3. II, XI.

n'est guère éclairci pour nous quand on invoque[1] *le démonique*, dont Gœthe parlait souvent. « Le démonique, disait-il à Eckermann, est ce que l'intelligence et la raison ne peuvent résoudre : il n'est point dans ma nature, mais je lui suis soumis. » Cet élément obscur se manifeste surtout *par une puissance d'action positive* : on le trouve donc, selon Gœthe, chez un Frédéric II ou un Napoléon ; il ne réside point dans la nature *négative* d'un Méphistophélès. Mais Gœthe fait de ce terme de démonique les applications les plus diverses : tantôt c'est l'intervention dans les événements de la force intelligente qui anime et régit le monde, en d'autres termes, de l'esprit de Dieu ; tantôt c'est une faculté attractive qui donne à certains hommes comme un pouvoir surnaturel ; tantôt c'est le génie, conçu comme une puissance extérieure à l'homme et « qui le maitrise[2] ». Gœthe appelle donc démonique toute force agissante dont nous avons l'intuition, non la connaissance précise, et qui, selon le mot de Pascal, est sensible au cœur, non à la raison[3]. Ceci posé, nous pourrons admettre qu'il y ait « du démonique » dans l'action réciproque d'Edouard et d'Ottilie, mais il ne faudra pas oublier que ce terme n'est, dans la pensée même de Gœthe, qu'un synonyme de mystère et un simple aveu d'ignorance.

La fatalité de ce roman-tragédie étant ainsi en rapport étroit avec une loi essentielle de notre nature physique et morale, nous pouvons nous demander ce que devient la liberté des personnages, si elle est annihilée, ou si quelque évasion lui

1. *Sic* Hettner, *o. l.*, p. 538.

2. A Eckerm., III, 244 (à propos de Mozart).

3. Si l'on veut maintenant se représenter ce qu'une telle force peut être *en soi*, l'interprétation de Möbius (*o. l.*, p. 123-4) pourra sembler plausible et, comme le souhaite l'auteur, assez conforme aux idées de Gœthe : c'est en apparence seulement que nous sommes des êtres distincts les uns des autres, des individus : par l'esprit, non moins que par le corps, nous ne sommes que des parties d'un tout et nous ne vivons que comme ses organes. Dans l'état normal notre union avec les autres êtres et avec le tout ne nous est pas sensible, mais dans l'état pathologique — ou si nous avons du génie — le voile qui borne notre vue se déchire, nous agissons et sentons de façon singulière les influences inconscientes se révèlent à nous. De là vient ce que nous appelons merveilleux ou *démonique* : il n'y a rien là qui ne rentre dans la connexion régulière des choses, mais le *comment* nous échappe.

reste possible. Nous sommes donc amenés à répondre, nous aussi, à la question si souvent posée[1] de la moralité du roman de Gœthe. Cette question n'est pas si complexe, et sa solution s'accorde avec l'idée hégélienne de la tragédie que nous rencontrerons encore plus d'une fois. Edouard et Charlotte ont commis une faute initiale. Ce n'est pas, à vrai dire, parce qu'ils ont, imprudemment, mêlé des tiers à leur intimité, car ceci, dans l'espèce, est moins une cause qu'un effet, et si la fatalité n'était ainsi déchaînée que pour ce seul motif, la signification morale du roman serait singulièrement rétrécie et mesquine. Non, la faute irréparable d'Edouard et de Charlotte est de s'être unis sans qu'il y eût dans leur mariage ni assez d'amour ni assez de raison. Ils ont voulu « à un certain âge, réaliser les désirs et les espérances de la première jeunesse », oubliant « que dans la vie de l'homme chaque période de dix ans a son bonheur propre », et qu'il est toujours funeste « d'anticiper ou de rétrograder[2] ». Charlotte rappelle elle-même, dans son récit-prologue, qu'elle a d'abord résisté, car elle a le même âge qu'Edouard, et, comme femme, se sent moins jeune que lui[3]; mais Edouard a voulu réaliser à tout prix son rêve de jeunesse, et sa fidélité « opiniâtre, romanesque même » a fini par l'emporter. C'est en effet le rôle d'un héros de roman qu'il a joué vis-à-vis de lui-même, et il y a du vrai dans le discours enflammé où il déclare à Mittler sa passion pour Ottilie : il peut, avec raison, dire « qu'il n'a pas encore aimé », et que tout n'a été jusque-là dans sa vie qu'un « amusement[4] ». Son union avec Charlotte n'est qu'un édifice précaire, sans assise ferme : le choc d'une passion vraie le jettera bas. En nous plaçant à ce point de vue, qui est le véritable, nous apercevons clairement l'erreur de plu-

1. On trouvera résumées et discutées les opinions émises à ce sujet, depuis la publication même du roman, dans l'étude très complète et très vivante de M. H. Schœn : *Quid boni periculosive habeat Gœthianus liber qui Affinitates electivae inscribitur.* Paris, 1901.

2. II, XII.

3. I, I.

4. I, XVIII. *Nein ich habe noch nie geliebt : jetzt erfahre ich erst was dass heisst. Bisher war alles in meinem Leben nur Vorspiel, nur Hinhalten, nur Zeitvertreib, nur Zeitverderb, bis ich sie kennen lernte, bis ich sie liebte, und ganz und eigentlich liebte.*

sieurs critiques qui voient la *faute tragique* des personnages dans ce qui n'est, en réalité, que sa conséquence. Alex. Baumgartner[1], par exemple, fait sur l'ensemble de la pièce des remarques fort justes, mais qu'il ne met pas à leur rang de valeur : il voit dans les *Affinités* la dissolution progressive et la ruine d'un ménage où manque la discipline morale et où l'on joue aveuglément avec le danger et la passion. Il est bien vrai que le roman contient cette moralité, mais le malheur d'Edouard et de Charlotte a une cause antérieure encore : c'est l'état d'instabilité où les met un mariage qui n'est fondé ni sur un sentiment profond ni sur un examen sérieux d'eux-mêmes et de la vie. Et sans doute, en concevant ainsi la faute tragique de ses personnages, Gœthe qui, de son aveu même, n'a rien écrit dans les *Affinités* qui ne soit son expérience transfigurée, faisait un retour sur sa propre instabilité et sur les conflits douloureux que déchaînaient encore en lui ses crises morales.

Cette faute une fois commise, Edouard et Charlotte sont pris dans l'étau de deux lois également fortes : la loi morale, qui veut le mariage indissoluble, et la loi des affinités, qui ne permet d'union durable qu'entre deux êtres en harmonie naturelle, et, en quelque façon, prédestinés. C'est bien le sentiment de Gœthe qui s'exprime par la bouche de Mittler, exaltant le mariage[2] : « il apporte tant de bonheur que tout malheur particulier ne peut être mis en balance;... se séparer? Il n'en est point de raison suffisante. La condition humaine est si remplie de peines et de plaisirs qu'on ne peut absolument calculer ce que deux époux se doivent l'un à l'autre. C'est une dette infinie qui ne saurait être acquittée que par l'éternité. Le mariage peut être incommode quelquefois, je veux bien le croire, et c'est justement ce qu'il faut. Ne sommes-nous pas aussi mariés avec la conscience, dont nous voudrions souvent être délivrés, parce qu'elle est plus incommode qu'un mari ou une femme ne pourrait jamais l'être? » D'autre part, la loi des affinités nous est

1. *Der Alte von Weimar*, p. 12 et suiv.
2. I, IX.

représentée comme singulièrement puissante : Gœthe en fait « une attraction inexplicable, presque magique[1] », et, dans un passage bien connu, il dit quelle force irrésistible rapproche à tout instant et à leur insu Édouard et Ottilie : « Le plus proche voisinage pouvait seul les tranquilliser.... Alors ce n'étaient plus deux êtres humains, mais un seul, dans une joie inconsciente et parfaite, content de lui-même et du monde. Oui, si l'on avait retenu l'un d'eux à l'extrémité de la maison, l'autre se serait peu à peu, instinctivement et sans dessein, porté vers lui[2].... » Contre cette loi de nature l'union d'Edouard et de Charlotte sera bien faible[3]. Ils doivent être brisés par les deux forces dont leur faute a déchaîné le conflit : tout essai de conciliation serait vain. Et c'est là précisément ce que Gœthe a voulu montrer par ce personnage de Mittler dont la signification nous est, maintenant, très claire : ce « médiateur » peut réussir en d'autres cas, mais ici son entremise est inutile, il nous fait l'effet d'un homme qui, pour arrêter un torrent, se dresserait devant lui, les bras étendus. De là son air d'officieux ridicule ; mais ce sont bien des pensées de Gœthe qu'il exprime, et si la mort d'Ottilie suit de si près son fougueux discours sur le sixième commandement, c'est qu'il a touché juste, et qu'il a été la vivante parole d'une des deux lois souveraines. Le conflit de ces lois n'admettait point de « médiation ».

Admet-il la liberté des personnages? La question ne se pose pas plus de cette manière dans les *Affinités* que dans l'*Œdipe* de Sophocle. Mais, ce qui est certain, c'est que les personnages ne sont pas présentés comme passifs : ils ont tous, au contraire, une volonté ferme, et Edouard lui-même n'est pas le jouet inerte de sa passion : il l'aide, au contraire,

1. II, xvii.
2. *Ibid.*
3. C'est une idée analogue à celle du roman de Gœthe que P. Hervieu fait développer dans *Les Tenailles* (I, v) par Michel Davernier : « On peut, pour un temps, méconnaître la nature, ou ne pas attendre qu'elle se soit prononcée : Soyez certains qu'elle reprendra son œuvre tôt ou tard, soit pour confirmer le mariage de ceux qui s'étaient passés, à l'origine, de son consentement..., soit pour remarier ailleurs... à la façon de nature... l'un ou l'autre des époux qu'elle n'avait pas unis. »

d'une activité consciente et résolue. Il plaide constamment pour la nature, et s'élève de toute sa force contre un ascétisme stérile [1]. Ce caractère nous est montré bien avant que se noue l'action : « Je vois bien, dit-il au capitaine, que tout dans le monde dépend d'une judicieuse pensée et d'une ferme résolution.... Quand je suis persuadé qu'une chose est bonne, qu'elle pourrait et devrait se faire, je n'ai point de repos que je ne la voie faite [2]. » Quant à Charlotte, il n'est guère besoin de parler de sa volonté : le roman tout entier n'en est que la longue épreuve, et nous avons déjà rappelé le triste retour qu'elle fait sur elle-même quand elle se reproche de n'avoir pas cédé. C'est elle qui, lorsque le capitaine expose la théorie des affinités [3], prétend soustraire à cette loi notre liberté morale : « Mais enfin, dit-elle, l'homme est bien au-dessus de ces éléments, et s'il s'est ici montré libéral de ces beaux mots de choix et d'affinité, il fait bien de rentrer en lui-même et de bien peser, à cette occasion, la valeur de ces termes [4] ». Enfin Ottilie paraît céder quelquefois à une loi trop forte, et dont sa nature est comme opprimée, mais elle garde sa parole donnée de n'être jamais à Edouard [5], et elle montre une étrange énergie dans cette mort lente qui est son moyen d' « évasion ». Ainsi, malgré la fatalité tragique qui le

1. *Wie thöricht... das Unentbehrlichste, Nothwendigste vorsätzlich, voreilig wegzuwerfen, das, wenn uns auch der Verlust bedroht, vielleicht noch zu erhalten wäre. Und was soll es heissen? Doch nur dass der Mensch ja scheine wollen, wählen zu können.* (II, XVII.)

2. I, VI, et ailleurs (II, XII) : « Tu ne saurais, non plus que personne au monde, me faire renoncer à ma résolution : ce que je veux, ce qui m'est indispensable, je ne le perds point de vue et je saurai m'en saisir, bientôt certes, et promptement ».

3. I, IV.

4. Très frappantes, à ce point de vue, sont les paroles de Charlotte, après « le baiser que son ami a osé lui donner, et qu'elle lui a presque rendu » (I. XII.) : *Dass dieser Augenblick in unserm Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber dass sie unser werth sei, hängt von uns ab.... Nur insofern kann ich Ihnen, kann ich mir verzeihen, wenn wir den Muth haben unsre Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt unsre Gesinnung zu ändern.*

5. *Eduards'werde ich nie.* Cf. aussi le très beau passage (II, IX) : *Unter diesem klaren Himmel, bei diesem hellen Sonnenschein ward es ihr auf einmal klar dass ihre Liebe, um sich zu vollenden, völlig uneigennützig werden müsse... Sie wünschte nur das Wohl ihres Freundes, sie glaubte sich fähig ihm zu entsagen, sogar ihn niemals wieder zu sehen, wenn sie ihn nur glücklich wisse.*

domine, le roman ne nous dresse aucun personnage fatal : d'aucun des quatre acteurs principaux nous ne dirions justement qu'il est « une force qui va ». Et l'on ne pourrait non plus songer sérieusement à voir dans les *Affinités* un prototype des romans qui montrent le sentiment individuel en révolte et en conflit avec l'institution sociale. On pourrait même dire que l'esprit du roman de Gœthe est directement opposé à celui d'*Indiana* ou de *Valentine*, si nous ne savions que George Sand elle-même repoussait toutes les théories qu'on voulait extraire de ses romans, et prétendait faire « des poèmes, non des doctrines ».

Le roman de Gœthe est donc profondément moral, d'abord en ce qu'il nous montre, selon la loi de la tragédie dont nous parlerons plus loin, l'harmonie de deux principes en conflit rétablie « par sacrifice humain » ; ensuite parce que ce sacrifice est accompli par la volonté même des personnages : leur *renoncement* est, pour Gœthe, l'idée maîtresse des *Affinités*. Une lettre du poète à Riemer contient, à ce sujet, une ébauche de théorie. Dans la lutte entre l'élément moral et l'élément sensuel, c'est celui-ci, selon Gœthe, que l'œuvre poétique doit montrer victorieux, « mais puni *par la destinée, c'est-à-dire par la nature morale*, qui trouve dans la mort le salut de sa liberté... Ottilie doit souffrir et renoncer courageusement (*Karterieren*), ainsi qu'Edouard, après qu'ils ont donné libre cours à leur penchant. Et c'est alors seulement que la moralité fête son triomphe[1] ». Cette opinion de Gœthe n'a pas été, malheureusement, celle de tous ses commentateurs[2]; certains ont été choqués comme d'une indécence de « l'apothéose » d'Ottilie, qui leur paraît une sainte d'étrange sorte. On voit cependant, par ce qui précède, comment se justifie l'idée de l'auteur. D'autres, avec Gelzer[3], trouvent « que certaines pensées, à elles seules, valent une action

1. Riemer, *Mitth. über Gœthe*, I, p. 607 et suiv. Cf. *Briefe*, p. 320, et *Aphorismen*, p. 323. Cité par Schœn, *o. l.*, p. 76.

2. On trouvera, dans l'ouvrage de H. Schœn, cité plus haut, le très intéressant résumé de ces opinions défavorables (cap. I, et III, 2).

3. *Die deutsche poetische Litteratur*, p. 300. Cité par Schœn, p. 65.

et ont un effet destructeur », surtout quand la poésie leur donne « une incarnation idéalisée ». Evidemment il ne dépendait pas de Gœthe de faire « un affreux objet » des figures que son génie créait vivantes et belles, et de l'amour profond qu'il dépeignait : l'idéal de ces critiques serait atteint sans doute si l'on avait comme peintres de l'amour des écrivains qui ne l'eussent jamais éprouvé; ce n'était point le cas de Gœthe, qui n'est pas seulement en sympathie et affinité avec ses personnages, mais qui revit en eux. H. Schœn[1] a bien expliqué par là certaines impressions que produit le roman, et, en particulier, pourquoi nous n'éprouvons pas d'abord plus de sympathie pour Charlotte, pourquoi les arguments du capitaine ont si peu de force. En ce qui regarde « la gaucherie de Mittler », on a vu que nous en donnons une explication fort différente, et nous ne croyons pas non plus que, par cette identification du poète aux personnages, le roman soit moins moral. L'objectivité qu'on peut demander à l'écrivain n'est que dans la conduite et la conception générales : l'exiger dans l'expression des sentiments, c'est avoir un autre souci que celui de l'art.

Est-ce à dire que le roman de Gœthe n'offre aucune sorte de danger? Toute tragédie conçue à la manière antique, telle que nous la verrons analysée par Hegel et telle que l'applique ici Gœthe, contient une grande leçon morale, mais pour une âme bien trempée. Elle nous enseigne le courage patient et la modération, c'est-à-dire la réflexion prudente et l'observation de soi-même et de la vie; mais, par ce fait même qu'elle montre une lutte engagée contre des puissances redoutables et que déchaîne irrésistiblement la moindre faute, elle tend à décourager de l'effort une volonté faible. La loi d'affinité dont parle Gœthe établit une sorte de prédestination : qui se flattera de ne pas la méconnaître? Et qui n'ira chercher dans la passion, ainsi posée en fatalité, une excuse qui aura tout

1. ... *Subito intellegimus cur tam laevus Mittlerus, cur primum a Carlotta leviter alienus legentis animus, cur parum valeant Centurionis argumenta, cur denique parum utilis salutarisque liber in quo tamen et utilia et salutaria dicere Gœthius sine dubio voluit.* (*O. l.*, p. 127.)

juste la valeur de la comparaison scientifique d'où le roman tire son titre et ses symboles? Or, cette comparaison n'est que « littérature »; car si l'union de certaines substances chimiques s'opère de toute nécessité dès qu'elles sont en présence, il paraît en être autrement de deux êtres qui pensent, et que cette pensée même — dans l'hypothèse la plus déterministe — peut éloigner de la combinaison imminente! La chimie morale de Gœthe n'a évidemment pas un fond très solide : pour cette raison même, elle n'est peut-être pas sans danger.

## III

Nous avons vu que la tragédie d'après l'antique, telle que Gœthe la conçoit, tend par deux procédés constants à l'expression la plus générale : par le tour sentencieux, et par le caractère plastique des attitudes. Ces deux moyens, qui se donnent une aide mutuelle et produisent des impressions identiques, ne sont pas moins employés par Gœthe dans les *Affinités* que dans les autres essais de tragédies. Comment s'en étonner? Le poète vieillissant est riche d'une expérience presque universelle; dans tous les arts du dessin, en archéologie, en minéralogie, en optique, en physiologie, en politique, dans tous les domaines de l'activité et de la pensée il s'est formé des idées personnelles, de telle sorte qu'il n'est aucun fait qui lui apparaisse maintenant comme particulier et isolé : il semble qu'une démarche naturelle de son esprit dominateur lui montre, par delà tout phénomène, la vraie réalité : la loi. C'est bien l'impression que donne, d'un bout à l'autre, le roman des *Affinités*, où les personnages ont le même tour de pensée que le poète, et semblent se plaire ou se consoler à voir dans leurs épreuves l'application des lois qu'il a constatées. Il serait évidemment injuste de méconnaître ce qu'il y a de réel et de vivant dans leurs passions, mais ils ont, comme l'auteur lui-même, une égale aptitude à l'émotion vive et à l'idée claire. Plus heureux que les prison-

niers de la Caverne, ils vont, sans avoir de vertige et sans être aveuglés, des phénomènes aux noumènes; et s'il en résulte parfois quelque invraisemblance, cette montée dans une sphère lumineuse est d'une beauté singulière.

Aussi ne tient-on pas rigueur à l'écrivain, si le ton est un peu sermonneur et monotone, si notamment, suivant un tour habituel, un développement s'ouvre par l'énoncé d'une proposition générale, sorte de théorème dont un fait particulier apporte ensuite la démonstration[1]. L'intervention de l'auteur est d'ailleurs très rare : les réflexions générales et les tirades sentencieuses sont données aux personnages, et généralement avec assez de vraisemblance. Chacun disserte volontiers, mais selon son caractère. Nous mettons à part le discours du maçon, si plein de philosophie et de comparaisons qu'il faut sans doute en faire honneur au maître d'école; — nous ne nous étonnons pas que Mittler, d'abord prêtre, puis avocat, soit le défenseur ardent et loquace de l'Etat et de la famille, et que sa fougue prédicante brandisse indiscrètement des textes bibliques; — Édouard s'efforce — rien n'est plus humain — de transformer sa passion en système de morale : plus elle est instinctive, plus il la veut fondée en raison; n'étant pas né pour le renoncement, il tient pour danger public ses ennemis personnels, les stoïques et les ascètes : nous comprenons fort bien qu'il s'attache sans cesse et longuement à les réfuter; — Charlotte, par contre, clairvoyante et sage, doit faire, de tout son sérieux, contrepoids à la puérilité d'Edouard : ses remontrances ont un accent tendre et maternel, et le poète la fait réfléchir sur la vie avec une confiance optimiste qui est la marque de sa raison saine. Elle croit « que le sort accomplit nos vœux, mais à sa manière, pour nous donner encore quelque chose au delà de nos désirs[2] ». Et plus tard, après la mort de son enfant, elle espère encore qu'Ottilie pourra dédommager Edouard de ce qu'il a souffert, parce que l'amour, « s'il peut tout souffrir,

1. La réplique d'Edouard (I, II) : *Wir sind wunderliche Menschen...* est un exemple de ce procédé typique.
2. II, X.

peut, mieux encore, tout remplacer[1] ». C'est cette confiance et cette abnégation de soi-même qui donnent aux réflexions générales de Charlotte un accent personnel : c'est aussi par là que cette figure de femme est une des plus pures qu'ait tracées le poète. — Le comte et la baronne moralisent aussi, mais leur manière est spirituelle, gaie, hardie, et légèrement licencieuse : leurs vives attaques contre les idées reçues contiennent, certes, une moralité profitable, mais elle est cachée et profonde, et Charlotte s'en alarme un peu pour Ottilie[2]. — A l'architecte, Gœthe prête, de façon très vraisemblable, ses propres réflexions sur l'art : c'est lui qui nous dira comment on doit prendre une médaille, de manière à n'en pas gâter l'empreinte, et comment une gravure doit être tenue en main plus respectueusement qu'une gazette[3]. — Quant à l'instituteur, qui est homme avisé et abondant en doctrine, Gœthe lui fait tenir école en société, mais avec naturel, et sans aucun pédantisme. C'est par métier qu'il met ses observations en systèmes, et nos mondains le font parler d'autant plus volontiers que « la bonne pédagogie est proprement l'inverse du bon usage[4] » ; à des gens qui ne s'arrêtent à rien il apprend à se concentrer, et cela les change. Aussi donne-t-il des consultations sur tous sujets : sur la décoration des temples, sur l'art d'interroger les enfants, sur la destinée de la femme — qui est d'agir seule tandis que l'homme est fait pour l'action en commun, — sur la méthode et la formule essentielle de l'éducation, et sur l'utilité des uniformes[5] !

On voit ainsi que les lieux de morale ne sont pas, en somme, dans le roman de Gœthe, des ornements étrangers, sans lien avec les caractères. Ils servent aussi de stimulants

1. II, XIV.

2. I, X. *So artig und lustig diess klang, und so gut man, wie Charlotte wohl empfand, diesem Scherz eine tiefe moralische Deutung geben konnte, so waren ihr dergleichen Aeusserungen, besonders um Ottiliens willen, nicht angenehm*, etc.

3. II, VI.

4. II, VII.

5. Voir aussi (II, VIII, au commencement du chapitre) ses réflexions sur les changements et les retours des idées dans une suite de générations.

à l'action, et l'auteur en fait quelquefois des ressorts tragiques : nous avons déjà rappelé que le commentaire du sixième commandement porte le dernier coup à Ottilie; ailleurs, c'est un discours du lord qui, en donnant les raisons de sa vie errante, cause à Charlotte et à Ottilie une douleur qu'il ne soupçonne pas. Quand son compagnon l'avise de sa maladresse, il veut la réparer, « s'abstenir des thèses générales », et divertir son auditoire en contant la nouvelle des *Jeunes voisins*, mais l'émotion de Charlotte lui montre qu'il s'est fourvoyé, encore une fois [1].

Et pourtant, si grande que soit la part des idées générales dans le roman, elles s'y trouvent encore à l'étroit, et le trop-plein en est mis en marge, dans le *Journal* d'Ottilie. Aussi Hettner dit-il assez justement que ce *Journal* fait ici la fonction du chœur antique. En effet, la moralité des événements est dégagée au jour le jour pour notre plus grande édification, mais le rapprochement de Hettner fait bien ressortir le défaut de ces réflexions : en regard du chœur antique elles sembleraient, le plus souvent, manquer d'envergure et de large humanité, et, d'autre part, c'est un accent plus personnel que nous attendrions d'Ottilie. Nous sentons que Gœthe — qui l'avoue presque — s'est bien vite écarté d'un premier dessein, qui était excellent. Il voulait d'abord faire commenter les derniers épisodes de son roman par celui de ses personnages qui est à la fois le plus méditatif et le plus sensible, nous faire voir, pour appliquer la formule connue, les faits de son récit « à travers un tempérament ». Et dans les deux premiers extraits, nous pouvons, en effet, suivre le fil rouge, « ce fil d'amour et de tendresse qui est le lien et la marque de l'ensemble [2] »; il n'en est plus ainsi dès le troisième extrait : Gœthe reconnaît lui-même que *la plupart* des maximes d'alors ne sont pas le fruit des réflexions d'Ottilie, « mais qu'on a dû lui prêter un manuscrit où elle aura pris

1. II, x.
2. II, II, et III, III. Dans ces deux extraits paraît, en effet, très nettement la disposition d'Ottilie « *nach diesem aufgedrungenen Gefühl von Vergänglichkeit und Hinschwinden* ». (II, IV.)

ce qui lui convenait[1] ». Aveu si ingénu qu'on ne peut tenir rigueur au romancier! Il est pourtant regrettable que Gœthe, au lieu de s'en tenir à sa première idée, jette à plein sac — à l'encontre du proverbe grec — des maximes de tout genre et de valeur très inégale. Aussi bien l'a-t-il chèrement payé : le Journal d'Ottilie est presque toujours critiqué ou raillé sans mesure. M. Ed. Rod, dans un aimable et facile *Essai sur Gœthe*, en souligne quelques banalités[2] : mais combien d'observations sur la vie simple et profonde, sur la vraie politesse, sur l'affection et sur l'amour, où Gœthe ne fait point sentir « sa lourde main d'ancien ministre »!

Nous avons vu comment, dans les essais antiquisants de Gœthe, le tour sentencieux tend à l'effet plastique : c'est aussi le cas dans les *Affinités*, mais ici le même effet est également obtenu par des moyens plus directs. La tendance du poète, que nous avons si souvent signalée, se marque maintenant de plus en plus : il ne peut faire agir ses personnages sans voir en même temps la ligne que projettent leurs mouvements et leurs groupes. Et l'on peut voir nettement que son œil est d'un sculpteur plus que d'un peintre : le pittoresque est rendu quelquefois d'une manière imprécise[3], tandis que les reliefs ont toujours une grande netteté. Certaines attitudes d'Ottilie nous deviennent familières, notamment son geste de dénégation que l'auteur analyse[4] : « Elle appuie

1. II, IV.

2. Le dernier des « échantillons » qu'il choisit montre précisément combien, dans un cas de ce genre, il est difficile d'être juste. M. Rod cite le passage où il est dit que le meilleur naturaliste est celui qui sait nous représenter l'objet le plus étranger, le plus singulier, avec sa localité, avec tout son voisinage, toujours dans son propre élément. Cette observation d'Ottilie est ici tout à fait à sa place : elle se déduit logiquement de ce qui a été dit de la *vie distraite*, et elle est en parfaite harmonie avec le caractère de la jeune fille.

3. Voici notamment une description de chapelle qu'il ne faudrait point donner en exemple : Durch das einzige hohe Fenster fiel ein ernstes, *buntes Licht* herein : denn es war von *farbigen Gläsern anmuthig* zusammengesetzt. Das Ganze erhielt dadurch *einen fremden Ton* und bereitete zu *einer eigenen Stimmung*. Die *Schönheit des Gewölbes* und der Wände war durch *die Zierde* des Fussbodens *erhöht*, der aus *besonders geformten* nach *einem schönen Muster* gelegten, durch eine gegossene Gipsfläche verbundenen Ziegelsteinen bestand. (II, III.)

4. I, V.

l'une contre l'autre ses mains ouvertes, les élève vers le ciel, puis les ramène vers sa poitrine, en faisant une légère inclination, et en adressant à celui qui fait la demande importune un regard expressif... »; le même personnage devient une gracieuse *Penserosa*[1] dans les promenades où elle va lisant et portant l'enfant de Charlotte. L'architecte, debout près du cercueil d'Ottilie, devient une statue de la jeunesse en deuil[2] : « Nanny, sans dire un mot, lui montra du doigt sa pâle maîtresse. Et lui, se tenait debout de l'autre côté, avec la vigueur et la grâce de la jeunesse, rentré en lui-même, immobile, recueilli, les bras tombants, joignant et tordant ses mains dans une expression de pitié, la tête penchée et le regard fixé sur la morte. » Cette préoccupation de Gœthe se montre dans certains détails d'une façon singulière : Édouard prend la main d'Ottilie et l'appuie contre ses yeux : « C'étaient peut-être, croit devoir ajouter l'auteur, les deux plus belles mains qui se fussent jamais pressées l'une l'autre[3] ». Les scènes traitées plastiquement et offrant une action décomposée en attitudes et en groupes abondent dans le roman : les moments principaux sont, à proprement parler, présentés en relief. Telle est, par exemple, la scène de la barque échouée[4] où le capitaine prend Charlotte dans ses bras, lui donne ce baiser qui lui est presque rendu, et où tous deux rentrent au château, silencieux et appuyés l'un contre l'autre. Tel est encore le groupe très dramatique formé par Ottilie et l'enfant de Charlotte, qu'elle porte inanimé : « elle tombe à genoux dans la barque, et, de ses deux bras, elle élève l'enfant déjà roide au-dessus de sa gorge innocente, aussi blanche, mais, hélas, aussi froide que le marbre : ses yeux humides sont tournés vers le ciel, dont elle implore assistance[5].... » Il est à remarquer aussi qu'à partir du moment où Ottilie s'impose de garder à jamais le silence,

1. II, XII.
2. II, XVIII.
3. I, VII.
4. I, XII.
5. II, XIII.

Gœthe donne naturellement, et sans répugnance, une place plus grande encore au geste expressif. — Voici maintenant les enfants du village qui s'avancent en file gracieuse, portant des pioches, des râteaux, des balais en éventail, des corbeilles pour enlever les pierres et la mauvaise herbe, ou traînant derrière eux le grand cylindre de fer : l'architecte trouve, « dans cette suite charmante d'actions et d'attitudes », un motif de frise pour un pavillon de jardin [1]. Enfin Gœthe ne se divertit pas moins que Luciane au jeu des tableaux vivants. L'*Esther* de Poussin fournit une scène plastique où la reine, ses suivantes et le roi « pareil à Jupiter » sont autant de belles statues. Il y a, par contre, dans le *Bélisaire* de Van Dyck un côté sentimental, et dans la *Remontrance paternelle* de Terburg une observation de mœurs bourgeoises que Gœthe n'a garde de faire ressortir : fidèles à ses goûts, les metteurs en scène de ces tableaux ne cherchent à nous montrer que des formes pleines et des lignes harmonieuses. L'unité de mouvement expressive et symbolique, dont nous avons parlé plus haut, se montre dans l'attitude de Luciane « dont toute la pose exprime l'effort qu'elle fait sur elle-même [2] ». Et les spectateurs ont si bien l'impression d'avoir devant eux une statue qu'un étourdi ne peut s'empêcher de crier : « Tournez s'il vous plaît ! » — C'est ainsi que ces récréations épisodiques sont des ornements bien appropriés [3] et de même style que l'ensemble de ce roman-tragédie, conflit de puissances morales plastiquement exprimé.

1. I, XVII.
2. II, V.
3. Walzel (*Gœthes Wahlverwandschaften im Rahmen ihrer Zeit*, Gœthe-Jahrbuch, XXVII, 1906, p. 166 et suiv.) fait observer que ces tableaux vivants étaient une mode romantique. La remarque est juste, mais c'est dans un esprit purement classique que Gœthe introduit ces tableaux dans son roman. On trouvera dans le même article d'intéressantes observations sur le rapport des *Affinités* avec les idées du temps : on sait combien les questions de l'indissolubilité du mariage et de la libre expansion de la personnalité préoccupaient les Romantiques. Wieland a raillé les théories outrancières de certains d'entre eux dans sa nouvelle : *Amitié et amour à l'essai* (1804). Il est véritable également qu'Edouard, « dilettante de vie et d'art », a un peu, par cela même, figure de héros romantique.

# CHAPITRE III

## GŒTHE PHILOLOGUE ET CRITIQUE.

### I

On comprend, d'après ce qui précède, qu'il ne s'agisse pas ici de toute l'activité de Gœthe dans le domaine de la philologie classique. Cette science comprenant, en effet, légitimement tout ce qui regarde la vie intellectuelle des Anciens, nous aurions à rapprocher ici des études et des influences très diverses dont il a été déjà parlé, ou qui ne se rapportent pas spécialement à notre objet : le drame. Ce n'est pas non plus à des théories d'esthétique générale que nous voulons nous arrêter maintenant, mais à des travaux plus particuliers, sur certains textes ou certaines questions précises d'histoire littéraire. Gœthe ne s'est jamais contenté d'une vague philosophie des arts ou des sciences dont il s'occupait : il est toujours allé jusqu'au technique; mais ici il se trouvait moins bien armé que lorsqu'il s'agissait d'ostéologie, de théorie des couleurs, ou de métamorphose des plantes : l'instrument lui faisait défaut, il était loin d'être familier avec la langue des Tragiques comme avec celle d'Homère. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il ait, quelquefois, imprudemment juré sur la parole de ses maîtres. De toute manière, les travaux de Gottfried Hermann ont exalté l'intérêt de Gœthe pour les Tragiques grecs, en lui faisant retrouver dans des applications particulières ses idées sur la tragédie.

C'était une figure originale et singulière que ce critique au tempérament combatif, dont Gœthe devint l'admirateur et l'ami. Son intolérance despotique lui faisait de nombreux ennemis qu'il fouaillait de sa verve et de ses sarcasmes : Bœckh, les linguistes et l'école historique ont reçu de lui de rudes coups — qui n'ont point été mortels. Gœthe n'a pas pris part à cette querelle, mais on a grand'peine à croire qu'il se fût rangé du côté de G. Hermann ; le regard de Bœckh était plus vaste, et sa méthode, qui, ne négligeant aucune source d'information, faisait concourir toutes les sciences historiques, menait plus sûrement à la résurrection de l'antiquité. Hermann se réduisait obstinément à n'être qu'un grammairien, mais ses qualités et ses défauts mêmes étaient bien faits pour séduire Gœthe : sa fougue, la vivacité avec laquelle il « jetait », suivant l'expression de Madvig, des des idées parfois trop peu mûries ou téméraires, son latin attrayant et limpide, et surtout l'ardeur de ses sympathies, dont son enthousiasme le faisait aussi peu ménager que de ses antipathies. Il avait pour Gœthe une grande admiration [1], et les témoignages en abondent, dans ses ouvrages mêmes : il lui dédie en 1831 son édition d'*Iphigénie à Aulis* [2]; dans

1. Ils s'étaient vus pour la première fois en 1800, à Leipzig. C'est alors que Gœthe pressant Hermann d'écrire une métrique allemande, celui-ci lui répondit : « Il vous appartient d'abord de la fonder. » Leurs relations suivies ne datent que de leur rencontre à Carlsbad, en 1820. Gœthe était fier que Hermann eût dit de lui : « C'est un Grec qui m'est apparu chez les Allemands ». — Pendant la fameuse polémique avec Creuzer, Gœthe, tout en regrettant « de ne faire là qu'une pauvre figure de spectateur » appelait pourtant Hermann « le vrai champion des admirateurs de l'antiquité grecque » ; c'était, en quelque façon, faire cause commune avec lui. Et, de fait, s'il y eut, comme toujours, un peu d'étroitesse dans les affirmations de Hermann, il y a cependant plus de raison et moins d'aventure dans les écrits : *De Mythologia Graecorum antiquissima* (1817). *De Historiae graecae primordiis* (1818), *Ueber das Wesen und die Behandlung der Mythologie* (1819). Gœthe disait du premier « qu'il lui faisait du bien et que cette histoire de la mythologie grecque lui donnait occasion de rattacher les conclusions de ces recherches aux lois générales de l'être humain ». C'est aussi ce qu'il y a de raison naturelle dans la théorie des *Tétralogies* qui séduisit Gœthe. — Sur Gœthe et G. Hermann, cf. W. v. Biedermann. *Gœthe und Leipzig*, II, p. 265-288. — Il est question du *De metris poet. graec. et latin.*, dans la correspondance avec Schiller (26 sept.-1er oct. 1800).

2. *Gœthio, Taurica Iphigenia spiritum Graiae tenuem Camenae Germanis monstratori, d. G. H.*

sa dissertation *Sur la Niobé d'Eschyle*, il parle de la divine intuition[1], dont les essais sur *Phaéthon* ont donné la preuve; et le programme sur les *Tétralogies* se termine par une allusion très flatteuse à *Götter Helden und Wieland*[2]. Ce programme est un de ceux qui frappèrent le plus l'imagination de Gœthe : ces vues très générales, et, *a priori*, rès spécieuses, lui parurent la vérité même, et les pages qu'il écrit sur ce sujet en 1823 sont un essai de confirmation, tout à fait étrange, de la théorie de Hermann. Sur l'origine de la composition tétralogique on a fait des hypothèses très vraisemblables, et nous admettons volontiers que la nécessité de sectionner le chœur dithyrambique en plusieurs groupes ait produit la tétralogie liée[3]. Mais il se pose encore une question plus irritante. Peut-on croire que les Grecs, dont l'art est toujours organique, soumis à la loi de symétrie et d'équilibre, et qui, dans les formes lyriques de leur tragédie, s'assujettissent aux correspondances les plus rigoureuses et les plus complexes, aient négligé, dans la tétralogie libre, d'établir le moindre rapport entre les parties? Il paraît difficile de le croire. De quelle nature était ce rapport? M. Paul Girard, dans un très intéressant essai[4], croit qu'il s'agit d'un lien, non pas extérieur comme l'unité de sujet, mais plus subtil; ce lien intérieur, autant qu'on en peut juger par la trilogie d'Euripide aux deux tiers conservée, *Iphigénie à Aulis*, *Les Bacchantes*, *Alcméon*, serait dans l'inspiration générale, dans l'unité de pensée[5]. — Hermann, au contraire, croyait trouver entre

1. *Opusc.*, III, p. 41 : *quae compositio fuerit illius fabulae coniciat fortasse, ut in Euripidis Phaethonte, divinum ingenium Gœthii, cui contigit, quod sibi exoptabat Horatius, integra cum mente nec turpem senectam degere, nec cithara carentem.*

2. *Opusc.*, II, p. 318 : *....fabellam, ut ab operum ejus editione vivo Wielandio excludi humanitatis fuerit, at mortuo inseri iis magnopere cupimus* (Wieland était mort depuis six ans).

3. Cf. M. Croiset. *Revue des Et. gr.*, 1888, p. 369 et suiv. et *Hist. de la litt. gr.*, III, p. 38-9. Heimsœth. *De tragoediae graecae trilogiis commentatio*, Bonn, 1869. — Wilamowitz, *Herakles*, 1, p. 89.

4. La trilogie chez Euripide, *Rev. des Et. gr.*, n° 75 (mai-juin 1904), p. 152.

5. « Une divinité farouche, venant jeter le trouble dans les rapports naturels des membres de la famille, violant, bouleversant les plus saintes lois de l'humanité, s'en prenant surtout aux êtres que sa haine devrait épargner, aux

les poèmes un rapport de dissemblance : la tragédie intéressant l'esprit, les oreilles et les yeux, les diverses parties de la trilogie devaient différer d'après lui par l'invention et la composition, par l'élément lyrique, par le spectacle; l'*Orestie* lui en donnait la preuve [1]. Et Gœthe croit pouvoir énoncer ainsi la loi : « La première pièce devait avoir de la grandeur, émerveiller l'homme en toutes ses facultés; la deuxième, par le chœur et le chant, élever et réjouir les sens, le cœur et l'esprit; la troisième, exalter et ravir par la pompe extérieure, la magnificence, le mouvement ». Il ne semble pas voir ce qu'il y a d'aventureux dans la théorie de Hermann : pour quelques pièces qui paraissent la confirmer (par exemple *les Perses*, à la deuxième place d'une trilogie, ainsi que les *Choéphores*; ou *les Bacchantes*, venant en troisième place comme *les Euménides* et les rappelant par la beauté du spectacle et l'énergie ardente du lyrisme) [2] que de démentis infligés par le peu qui nous reste des didascalies [3]! Gœthe a été séduit par cette idée d'une gradation des formes extérieures substituée à celle d'un sujet unique : après avoir montré dans *Wallenstein* la forme première de la trilogie, il nous invite à passer les Alpes pour trouver un analogue de la trilogie selon Hermann. Et rien n'est plus étrange que les exemples qu'il cite : un opéra sérieux en trois actes, et, dans les entr'actes, deux ballets sans rapport entre eux ni avec la pièce, l'un héroïque, l'autre comique; cette *pentalogie*, paraît-il, enchantait les spectateurs. Ne les chicanons pas sur leur plaisir. Autre exemple : des pièces en trois actes en prose de Goldoni; dans les entr'actes des opéras-comiques en deux actes, sans aucun rapport avec la pièce principale : celle-ci, nous affirme Gœthe, ne perdait rien de son intérêt, et le chanteur piquait au jeu l'acteur. — Cette confirmation de la théorie de Hermann était assez inat-

enfants, et se servant pour les opprimer de la passion, de l'erreur, du crime de ceux dont ils attendent ordinairement protection et salut. » (*Ibid.*, p. 185.)

1. *De comp. tetral. trag.* (*Opusc.*, II, p. 311).

2. *Ibid.*, p. 317.

3. Hermann reconnaît lui-même que les *Sept* et *Prométhée* soulèvent une sérieuse difficulté. — On sait que sa théorie a été réfutée par Welcker dans son étude sur la trilogie de *Prométhée*.

tendue. Gœthe pense que les poètes grecs abandonnèrent la trilogie primitive en constatant qu'ils avaient affaire à un public léger[1] : c'est faire peu d'honneur au spectateur grec, mais le rapprochement avec le public des *pièces emboîtées* le désoblige encore davantage.

Nous trouvons plus de juste intuition dans les pages publiées l'année suivante sur la *Parodie chez les Anciens*. Cette petite étude pourrait avoir pour sous-titre : *il n'y a pas de parodie.* Mais il faut remarquer que Gœthe parle surtout du drame satyrique et de la grande époque du drame grec. Il montre que l'esprit parodique, « qui abaisse ce qui est grand, noble, bon et tendre, pour le traîner dans la vulgarité, et dont le succès trahit un peuple en décadence », est étranger au drame satyrique, où l'on voit plutôt la brutalité et la bassesse grandies par l'art et faisant, sans indignité, contraste à l'héroïsme, dont elles participent même, en quelque manière. Un Zeus et un faune, dit-il, sont taillés dans le même marbre, coulés dans le même airain. L'idée de Gœthe est parfaitement justifiée, et s'il semble, par moments, vouloir l'étendre à toute la littérature grecque, la part d'erreur est de peu de conséquence. Sans doute, l'histoire de la parodie dramatique comprend les noms d'Épicharme, de Cratinos, d'Aristophane, et surtout les auteurs de la comédie moyenne, mais il faut s'entendre sur le sens de ce mot parodie, qui sert à confondre des procédés comiques de genre et d'esprit très différents. La forme la moins relevée est évidemment celle qui consiste à diminuer un personnage dans l'ensemble de ses proportions, à le rendre, des pieds à la tête, vulgaire et plat. Si la comédie moyenne a représenté les dieux et les héros comme de bons bourgeois, si leur naissance, leurs querelles, leurs tracas de ménage, leur vie galante ont fourni le sujet de tableaux moins grossiers que communs, il est bien vrai que les Grecs — dût Gœthe s'en scandaliser, — ont connu, au théâtre, le plus bas degré du genre parodie. Mais de ces « travesties » nous n'avons qu'une

1. *Einer leichtsinnigen Gesellschaft.*

connaissance assez vague, et, d'autre part, certains fragments d'auteurs de la comédie moyenne nous font entrevoir un genre de parodie plus relevé, où les héros ne sont pas réduits à des proportions communes, mais restent « surhommes » par quelque trait démesurément grossi. C'est ici proprement la caricature, qui est, en quelque façon, sœur de l'épopée. Quand Héraklès, à l'école de Linos, choisit, dans un tas de livres qu'on lui présente, un « Art culinaire[1] », nous nous souvenons de l'*Alceste* et de ce naturalisme robuste que Gœthe a célébré. Ce genre de caricature ne s'attaque pas seulement aux traits ou aux appétits grossiers : témoin l'Amphion de l'*Antiope* d'Euboulos, qui semble haussé jusqu'au type des songe-creux[2]. Et si l'on remonte aux parodies mythologiques d'Epicharme, on voit que, par le pantagruélisme de leurs descriptions ou de leurs énumérations[3], elles appartiennent encore à ce même genre épique.

Il y a donc beaucoup de vérité générale dans les observations de Gœthe qui, restreintes au drame satyrique, sont rigoureusement exactes. Pour ce qui est des moyens d'art dont se sert le poète grec afin de relever ce qui semblerait bas ou grossier, Gœthe signale avec raison l'influence de l'art oratoire ; cet art jouait un grand rôle dans la tragédie où se débattaient les plus grands intérêts humains : dans le drame satyrique, il communique sa dignité à des situations ou à des personnages qui n'en semblent point avoir. L'exemple du débat contradictoire entre Ulysse et le Cyclope[4] est très bien choisi : Gœthe rappelle la logique vigoureuse de Polyphème et sa façon d'argumenter « qui reste irréfutable ».

Après avoir ainsi montré que le drame satyrique est traité par les Grecs dans le même style que la tragédie, Gœthe fait

1. Alexis, *Linos*, frag. 135 (ὀψαρτυσία).

2. Frag. 10. « ... il se rendra dans l'illustre Athènes, pour vivre avec les enfants de Cécrops, jeûneurs intrépides, qui gobent du vent et se nourrissent d'espérances. »

3. Cf. M. Croiset, *o. l.*, p. 437 et suiv.

4 Le 26 juin 1824, il écrit à Zelter qu'il a dans ses papiers une petite étude sur le *Cyclope*. — Les idées exprimées ici par Gœthe sont, dès 1826, développées par Welcker, *Aesch. Tril. Nachtrag.*

ressortir l'application du même principe dans les arts plastiques : il rappelle les masques de la tragédie et de la comédie, « égaux en valeur d'art », et met en parallèle deux sujets traités par la statuaire ou la gravure : le premier sujet[1], c'est un aigle puissant qui tient deux serpents dans ses serres et qui s'est abattu sur un rocher; ses ailes sont encore en mouvement, et on le sent inquiet, car sa proie résiste et le menace; le second sujet, c'est une chouette posée sur un mur, les ailes repliées; des souris qu'elles a prises enroulent leurs petites queues autour de ses pattes, et cette petite proie impuissante expire en pépiant. Que l'on mette ces deux œuvres en regard l'une de l'autre : on n'aura nullement, dit Gœthe, l'impression d'une parodie, mais celle de deux objets qui sont, par nature, l'un grand, l'autre inférieur, et que des maîtres égaux ont traités également en grand style.

## II

En 1821, G. Hermann publiait sa dissertation sur le *Phaéthon* d'Euripide, d'après les fragments contenus dans le *Claromontanus*. On sait que dans ce manuscrit des Épîtres de saint Paul, un copiste, pour remplacer une partie gâtée, a introduit, en les rognant, deux feuilles d'un manuscrit d'Euripide; les vers du poète ont été effacés et recouverts par le texte de l'Apôtre. On a pu cependant les restituer en partie, et G. Hermann, grâce à des copies communiquées par I. Bekker et par Hase, a donné le premier (car la dissertation de l'anglais Burges était, à l'en croire[2], au-dessous du médiocre) une sérieuse étude critique de ces fragments. Gœthe fut vivement frappé de ce qui se révélait de la tragédie perdue, et aussi de ce qu'il en entrevoyait. Nous dirons plus

1. Il n'existe pas de groupe en marbre ou en bronze correspondant à cette première description. Gœthe doit avoir en vue une monnaie, par exemple Keller-Imhof (*Tier u. Pflanzenbilder*), p. IV, n° 30 (Agrigente). — Pour la chouette tenant les souris, cf. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et rom.*, III, 224, 2 (Florence). Il n'y en a pas d'exemple sur les monnaies.

2. Cf. *Opuscula*, III, p. 1 et 6.

loin les raisons de cette grande admiration. Il publia successivement : une traduction des fragments avec commentaire (1821); une restitution de la pièce dans son ensemble (1823); quelques considérations sur la chute de Phaéthon et sur les aérolithes (1826); les deux premiers de ces travaux avaient pour base les fragments communiqués par Hermann et traduits par Göttling, ainsi que d'autres fragments empruntés à l'édition Musgrave[1]. Wilamowitz[2], qui rend hommage à l'intuition géniale de Gœthe, dit justement que ses conseillers ne lui ont pas, en cette occasion, fourni le secours le plus nécessaire : certaines données sur la technique du drame grec et sur la manière d'Euripide. Nous allons rappeler brièvement le sujet de la tragédie; nous étudierons ensuite la restitution de Gœthe, en signalant surtout ce qui semble demeurer acquis : on verra que la part d'erreur a aussi son intérêt.

La scène est aux confins de l'Orient, dans l'extrême Éthiopie baignée par l'Océan et voisine du palais d'Hélios. Le roi du pays, Mérops, va faire épouser une déesse à son fils Phaéthon : celui-ci ne veut pas d'un mariage qui le rendrait esclave : il se prépare à résister, ou même à fuir, quand sa mère Clymène, femme de Mérops, lui révèle que son vrai père est Hélios : il pourra s'en convaincre, car le dieu a promis d'exaucer le premier vœu de son fils. Phaéthon se rend au palais du Soleil et obtient de son père qu'il lui laisse conduire son char de feu. Tandis que Mérops s'occupe des derniers apprêts du mariage, le corps de Phaéthon foudroyé est précipité du ciel, et ce cadavre, que la flamme de Zeus habite encore, transporté par les soins de Clymène dans la chambre du trésor royal, y met le feu. — Sur le reste de la pièce, nous sommes réduits aux conjectures. Clymène, accablée de douleur, est encore exposée à la vengeance de Mérops, mais une divinité (peut-être Aphrodite) devait intervenir, apportant la consolation et la paix, et annonçant les honneurs réservés chez les dieux à Phaéthon.

1. Leipzig, 1779, II, 415.
2. *Hermes*, XVIII (21 avril 1883), p. 396 et suiv.

A. *Prologue.* — Il est, dans sa plus grande partie, suppléé par Gœthe : de ces trente-deux vers, sept seulement sont traduits d'anciens fragments[1]. Gœthe enchâsse très heureusement ici les deux vers assez mystérieux que Vitruve a essayé d'expliquer, et où il est dit que la flamme du soleil « brûle ce qui est loin, et donne à ce qui est près une chaleur tempérée[2] ». Quant à l'attribution de ce prologue, rien n'est plus incertain. Wilamowitz et Rau le donnent à Clymène, Nauck, à Phaéthon. Gœthe, se souvenant de l'*Agamemnon*, fait dire ces vers par un veilleur qui n'a pas l'impatience et la lassitude de celui d'Eschyle, mais qui soupire pourtant après la lumière « par qui reprennent leur figure les choses déformées par la nuit ». La réminiscence, bien qu'assurément vague, se fait nettement sentir dans l'ensemble du morceau.

B. *Clymène. Phaéthon.* — La mère, voyant son fils abattu et prêt à renoncer à un trop glorieux mariage, lui révèle sa véritable origine. Wilamowitz loue Gœthe d'avoir mieux compris cette scène que ceux qui font figurer ici des vers évidemment tirés d'une discussion assez vive : cela ressort, dit-il, des études que l'on a faites sur la technique des prologues[3].

C. *Parodos.* — Le chœur composé des servantes qui chaque jour, de très grand matin, pendant le sommeil de leur maître, nettoient le palais et brûlent les parfums du pays, descend dans l'orchestra et chante l'Aurore[4]. Gœthe remarque avec raison que la pièce doit commencer avant le lever du soleil, et qu'ici, comme en bien d'autres cas, nous laissons au poète toute liberté sur la question de temps ; il peut condenser sa matière dramatique *jusqu'à l'impossible* : nous ne lui en tiendrons pas rigueur si nous sommes gens

1. 771 et 772 de Nauck.

2. Matthiæ et d'autres critiques ont attribué ces vers à l'ἄγγελος. Blass (Dissert. Kiel, 1885, p. 3) trouve l'idée de Gœthe plus probable.

3. Notamment de celles d'Arnim.

4. Quelques lacunes de ce chœur ont pu être récemment comblées (notamment v. 21-22, 38-41) grâce au papyrus d'Eschmunên-Hermupolis, publié par W. Schubart et Wilamowitz dans les *Griechische Dichterfragmente, zweite Hälfte* (*Berliner Klassikertexte*, v. 2), 1907.

d'esprit et si nous entendons la fiction. Le raccord qui sert d'introduction à cette *Parodos* est emprunté par Gœthe à celle de l'*Oreste* : « Doucement, doucement : n'éveillez pas le roi! Que chacun goûte le sommeil du matin, mais surtout les têtes chenues[1]! » Le texte d'Euripide est rendu avec un très grand bonheur d'expression, et le mouvement de l'ensemble, divisé en côla de courte haleine, est assez fidèlement reproduit. Pour le sentiment lyrique, la copie est au moins égale au modèle.

D. — Le chant du chœur[2] est interrompu par l'arrivée d'un héraut qui précède Mérops et Phaéthon. Ce héraut, qui écarte la foule et, en termes solennels, l'invite au respect et au silence, donne à la scène une couleur orientale. Gœthe rend bien cette apostrophe, dans un mètre approprié à celui du texte. Suit une scène très dramatique entre Mérops et Phaéthon. Gœthe l'admire et la regrette pour le choc de volontés et de dialectique qu'elle montrait; il y fait entrer les deux fragments cités par Stobée[3] sur la patrie et sur les riches, le premier, avec raison, semble-t-il, l'autre de façon plus incertaine, bien qu'il ait été suivi par Welcker.

E. — Gœthe a très bien vu qu'un chant du chœur devait suivre cette scène : il suppose que l'ordonnance du cortège prêtait à des motifs harmonieux ou pittoresques, mais c'est ici que se place la grande erreur de sa restitution. Il admet que la scène change, et que nous sommes transportés au « relais » d'Hélios. Le changement de lieu, qu'il justifie par l'exemple des *Euménides*[4] (mais qui est *double* dans son hypothèse) offre encore moins de difficulté que la scène elle-même : ne va-t-il pas jusqu'à mettre sous nos yeux Hélios plein d'angoisse et donnant ses derniers conseils

1. Cf. *Oreste*, 140, Σῖγα, σῖγα, etc.

2. Dans la pensée de Gœthe les vers ἴτω τελεία γάμων ἀοιδά (*Drum tön' o Weihlied zum frohen Brautfest*) montre que le chœur se prépare à chanter un chant nuptial. Wilam. explique autrement et de façon peut-être moins naturelle : ce vers équivaut pour lui à εἴθε τελεσθείη δῆτα ὁ γάμος. Blass (p. 7) l'entend comme Gœthe.

3. Nauck, 777, 776.

4. Voir, à ce sujet, Conversations avec Eckerm., I, p. 139 et suiv.

à Phaéthon, qui est déjà monté sur le char? Ce qui l'a trompé, ce sont certains fragments de forme dramatique[1]; en outre la scène entre Hélios et Phaéthon lui a paru faire avec la précédente le contraste le plus frappant et le plus riche de pensée : « le père terrestre veut voir son fils établi comme lui-même; le père céleste doit détourner son fils de s'égaler à lui ».

F. — La partie qui manque entre les deux fragments conservés se laisse suppléer dans ses grandes lignes sans notables divergences, sauf en ce qui concerne le récit de l'ἄγγελος, auquel nous reviendrons plus loin. Le terrain redevient solide, grâce à la seconde feuille du *Claromontanus*. Clymène et les femmes du chœur pleurent devant le corps de Phaéthon foudroyé; puis, comme Mérops approche, suivi d'un chœur qui chante un hyménée, Clymène ordonne à ses servantes de transporter dans le palais le corps de son fils. Wilamowitz a très bien montré que le chœur de ces servantes devait être distinct de celui qui chante l'hyménée : les femmes qui sont dans la confidence de Clymène ne sauraient être assez hypocrites pour saluer Mérops par des chants! Ces doubles chœurs sont d'ailleurs fréquents chez Euripide[2]. Gœthe a eu encore sur ce point une très juste intuition, car il distingue les *Nächste Dienerinnen* du *Chor der Festleute*[3]. Ce dernier chœur est envoyé par Mérops auprès de Clymène pour honorer les dieux selon les rites consacrés, puis un serviteur vient annoncer au roi que la chambre des trésors est en feu, et le chœur des femmes qui savent le secret de la reine exprime son angoisse de l'expiation qui se prépare. — Là s'arrête la partie bien conservée de notre fragment. Gœthe supposait une nouvelle entrée de Clymène, mais cette hypothèse n'est pas confirmée par ce que Blass a découvert et déchiffré : il y avait ici, ce semble, un κομμός chanté par une nourrice qui avait été confidente du commerce de Clymène et d'Hélios : le

1. Deux de ces fragments (Nauck, 779, v. 1-4, et 784) appartiennent au récit de l'ἄγγελος; un autre, de mesure crétique, est inexactement mesuré en trimètres et rapporté à *Phaéthon* (Cf. Blass, p. 17). L'attribution que fait Gœthe de 784 à Hélios est avec raison, ce semble, suivie par Welcker et approuvée par Blass.

2. Cf. *Hipp.*, 67, et le Scholiaste.

3. *Chor der Vorigen* représente évidemment *Chor der Festleute*.

roi paraissait ensuite, portant le corps de son fils; la nourrice, interrogée et menacée, finissait par livrer le secret, et la situation, terrible pour Clymène, se dénouait par l'intervention d'une divinité.

Dans la restitution de Gœthe, le récit de l'ἄγγελος vient compléter ce que la scène entre Hélios et Phaéthon a mis sous nos yeux. Wilamowitz donne ce récit à une Héliade, et le place entre les deux fragments de notre manuscrit : selon Blass, au contraire, l'ἀγγελικὴ ῥῆσις ne venait qu'après le second fragment, à la fin de la tragédie, et cette opinion a pour elle de solides raisons. En effet dans la scène où Clymène et le chœur ont devant elles le corps de Phaéthon, la malheureuse mère voit que son fils a été frappé de la foudre, et elle accuse Hélios « de l'avoir perdue », mais de la folle aventure il n'est fait aucune mention. Cependant, cette hypothèse prête à une objection sérieuse : si la mort de Phaéthon reste un mystère et pour Clymène et pour le spectateur, ira-t-on greffer sur cette première question non résolue cet autre problème que pose la dernière partie de la pièce : comment Clymène échappera-t-elle à la vengeance de Mérops? La solution de Wilamowitz écarte cette difficulté : elle n'existe pas pour Gœthe, mais c'est au prix de la grave erreur signalée plus haut. Son scénario finit donc avec l'entrée du messager, un pâtre qui du haut d'un rocher a entendu le dialogue d'Hélios et de son fils.

Telle est la restitution de Gœthe. Il serait sans intérêt d'insister sur ses erreurs inévitables, et l'on en voit aussi trop clairement les lacunes : elle ne nous dit pas quelle est la fiancée de Phaéthon[1], et parle vaguement d'une nymphe; elle laisse de côté ce second nœud de la tragédie qui, dit Wilamowitz, donne à « l'esthétique triviale » l'occasion de critiquer une double action, comme dans *Hécube* et dans *Héraklès*. Mais l'analyse résumée qui précède nous a montré avec quelle intuition et quel profond sentiment Gœthe cherche à rendre la vie « à ces reliques dont il s'approche

1. Question d'ailleurs très controversée : Aphrodite, d'après Wilam.; Séléné, d'après Wecklein.

avec dévotion ». Il est, en les rétablissant, dans cet état de subconscience où il se trouvait lui-même en composant : sans qu'il le sache ni le veuille, ces fragments, nous dit-il, se restaurent dans sa pensée, et il *voit* dans son ensemble un des plus beaux drames d'Euripide. Il admire ce drame parce que, « sans labyrinthe d'exposition », il nous mène dès l'abord à des scènes grandioses; il l'admire pour les contrastes frappants et, en quelque façon symboliques, qu'il nous montre. Ici Gœthe pense évidemment aux deux scènes contrastées où il faisait successivement paraître « le père terrestre et le père céleste ». Mais s'il se trompe en supposant qu'elles étaient mises sous nos yeux, il n'en dégage pas moins justement la philosophie du sujet même. Enfin un rapprochement se fait dans son esprit entre *Phaéthon* et *Hippolyte*[1]. Les traits communs ne nous frappent pas dès l'abord : on peut dire cependant que l'une et l'autre tragédie nous montrent un jeune homme de caractère énergique et loyal, victime d'une destinée lamentable et puni d'une ambition surhumaine : car dédaigner la divinité ou vouloir s'égaler à elle suscite également la Némésis. Et le détail peut aussi suggérer certains rapprochements : la douleur de Clymène et celle de Thésée s'expriment en des scènes de quelque analogie. On pourrait ajouter que les scènes finales apportent la même *catharsis*, au sens où l'entend Gœthe, c'est-à-dire la même sorte d'apaisement : des honneurs divins sont annoncés, qui doivent racheter ce que le sort des deux jeunes hommes a eu de trop rigoureux.

Le 3 mars 1832 Gœthe parlait encore de travailler au *Phaéthon* d'Euripide. Il gardait toujours la même admiration pour cette tragédie, et le même désir de la voir fidèlement restaurée.

1. A Riemer, 7 oct. 1821.

## III

D'autres travaux de Hermann qui fixèrent l'attention de Gœthe seront encore mentionnés dans les pages qui vont suivre. Plus que jamais Gœthe aime à vivre en pensée au temps des grands Tragiques grecs; il s'y console des laideurs de sa « triste époque [1] », qui n'a « ni désir du beau ni organes pour le recueillir ». Il ne peut concevoir pourquoi le temps qui suivit les guerres médiques fut pour l'art grec un siècle d'or, tandis que l'art allemand n'a pris, semble-t-il, aucun élan dans les guerres libératrices. Aussi ne cesse-t-il de prêcher son même évangile : « les Grecs, toujours les Grecs! »; il lit assidûment ce que publient sur eux littérateurs et philologues, et toute publication, toute controverse fait jaillir en foule dans ses entretiens des esquisses de théories et des impressions personnelles.

D'Eschyle, il est moins souvent question, à la période où nous sommes, que des deux autres grands tragiques. Gœthe sent profondément le génie du vieux poète : on l'a vu suffisamment dans ce qui précède; c'est peut-être dans la lettre à Humboldt sur l'*Agamemnon* [2] que ce sentiment trouve son expression la plus belle : il admire, dans la trame de cette pièce, « le passé, le présent, l'avenir, si heureusement ourdis ensemble qu'à la lire on devient soi-même un voyant, c'est-à-dire semblable à Dieu »; il observe « avec quel bonheur sont mis en œuvre les éléments lyrique, épique et dramatique » et comment, « à l'exception de Clytemnestre, enchaîneuse des fatalités, chaque personnage a son *aristeia* à soi ». On comprend par là, et aussi par l'éloge qu'il fait du chœur, qu'il ne laisse point passer sans protester certaines critiques de Schlegel; il ne veut pas qu'on dise « que

1. A Eckerm., I, 185-6.

2. Publiée dans la *Gazette de Francfort* du 31 déc. 1902 par B. Suphan, et traduite et annotée dans la *Revue des Etudes grecques*, XVI, nos 68-9, janvier-avril 1903. — La lettre est datée de Tennstedt, 1er sept. 1816. Y noter la mauvaise humeur de Gœthe contre le purisme des pédants.

la partie lyrique occupe une trop grande place dans les tragédies d'Eschyle[1] », et, en effet, ce reproche ainsi formulé n'est pas, à tout prendre, fort intelligent : il est bien d'un professeur de littérature qui, tard venu, et enveloppant d'une vue dominatrice une suite des faits accomplis, juge les œuvres non dans leur signification intime et vraie, dans leur inspiration originale, mais en regard de je ne sais quel idéal du genre, d'un certain « point de perfection », bien plus étroitement conçu que celui dont parle La Bruyère, et en deçà ou au delà duquel un auteur monte ou descend. C'est la même méthode artificielle et fausse que Gœthe combattra avec énergie quand il prendra contre le même Schlegel la défense d'Euripide. — En 1823 Hermann publiait sa dissertation sur la *Niobé* d'Eschyle[2] : il ne cherchait pas à reconstituer le plan de la tragédie, se bornant à en recueillir les fragments et à les interpréter; mais cette étude intéressa Gœthe (une allusion très flatteuse l'invitait, nous l'avons vu, à la compléter[3]) et il s'en entretint avec Riemer et le chancelier von Müller[4].

C'est en grande partie (nous l'avons vu) d'après le théâtre de Sophocle qu'est esquissée la théorie de la tragédie dans la correspondance avec Schiller; c'est à propos de *Philoctète* et des *Trachiniennes* qu'il y est question des « masques idéals ». Gœthe, pour qui Sophocle est, avec Ménandre, l'exemplaire le plus parfait de pure et noble grandeur[5], est encore amené, dans les dernières années de sa vie, à parler du grand tragique, à propos d'études critiques ou de traductions. Nous voyons notamment qu'il est très familier avec la traduction de K. W. F. Solger[6], à laquelle il comparera celle de

1. *Vorlesungen*, I, IV.
2. *Opusc.*, III, p. 37 et suiv.
3. Voir plus haut, p. 354.
4. Cf. Biedermann, *G^s. Gespräche*, IV. Bd., p. 294.
5. Avec Eckerm., I, 150.
6. Il est naturel que Gœthe ait fait grand cas de cette traduction et de l'étude sur la tragédie antique dont elle est précédée. Solger est un vrai philosophe, d'une pensée à la fois large et ingénieuse : on peut le voir par sa théorie de l'*ironie tragique*, dans sa récension des *Vorlesungen* de Schlegel. Cf. Bursian, *Geschichte der class. Philologie in Deutschland*, p. 614 et suiv.

G. Thudichum[1]. Mais c'est surtout le livre de Hinrichs, ses leçons d'esthétique *Sur l'essence de la tragédie antique* qui vont provoquer Gœthe à la discussion. Hinrichs était un élève de Hegel, très apprécié du maître, nous dit-on, mais beaucoup moins goûté de ses lecteurs : ses *Leçons sur le Faust de Gœthe* l'avaient mal payé de sa peine : elles étaient rares par leur insuccès. Il est vrai que peu de philosophes ont jamais jargonné de façon plus pédante et plus obscure : Gœthe comparait son langage et sa pensée, toujours stagnants, à l'*Einmaleins* de la sorcière, et certaines pages (notamment dans la sixième leçon, sur le chœur) lui semblaient faites pour compromettre les philosophes allemands à l'étranger. Cette façon « artificielle et pesante » de penser et de s'exprimer est-elle imputable à Hegel? Nous ne le croyons pas; mais c'est l'idée de Gœthe qui, tout en rendant justice au grand philosophe, déplore quelquefois son influence. Quoi qu'il en soit, ce sont bien les idées de Hegel sur *Antigone* que Gœthe réfutera chez Hinrichs.

La première thèse discutée est la suivante : le fondement de la vie familiale est la loi divine de l'amour; celui de la vie sociale est la loi humaine; famille, État, voilà « les puissances tragiques de la vie », et ce sont aussi les éléments de la tragédie grecque, qui nous émeut par les conflits de la piété familiale et de la vertu civique. Il y a là beaucoup de vérité générale, et Gœthe ne songe pas à le nier : Hinrichs, d'ailleurs, aurait pu dire, en abusant un peu du vers fameux d'Euripide, que ce discours n'était pas de lui, mais qu'il le tenait de son père. Hegel met, en effet, au premier rang des sujets tragiques l'opposition de la famille et de l'État : « Ce sont, dit-il, les plus pures puissances de la représentation tragique, puisque l'harmonie de ces deux sphères, leur accord simultané dans le cercle de leur existence indépendante, constitue la perfection du monde moral[2] ». Mais il ne prétend nullement que tout sujet se ramène à cette sorte de conflit, et il en signale d'une autre espèce : ce sera, par

1. Avec Eckerm., I, 256.
2. *Esthétique de la poésie dramat.*, III, Bénard, t. V, p. 181.

exemple, « la revendication de ce que l'homme a fait avec une volonté préméditée, en opposition avec ce qu'il a réellement commis, sans le savoir et sans le vouloir, par la volonté des dieux » (*Œdipe*); ce seront enfin « d'autres collisions d'une espèce inférieure, celles qui se rapportent soit à la situation du personnage vis-à-vis du *fatum* grec, soit à des rapports plus spéciaux[1] ». Gœthe est donc d'accord avec le maître, sinon avec le disciple, quand il ne veut pas qu'on édifie sur le seul drame d'*Antigone* toute une théorie de la tragédie antique. Il cite avec raison (non sans humeur, du reste) Héraklès, que précipite à sa ruine « le démon de l'amour jaloux. », et Ajax, que perd « le démon de l'honneur blessé[2] ». Le choix de ces deux exemples se trouve être toutefois — par une étrange coïncidence — une correction à la théorie de Hegel, qui déclare ces passions exclues de la tragédie grecque, « leur droit ne pouvant émaner que de la personnalité[3] ». Pour le sentiment de l'honneur dans la poésie ancienne, l'*Esthétique* ne parle que de la colère d'Achille; dans l'étude consacrée à l'amour, il n'est pas question des *Trachiniennes*. Débattre sur ces divergences ou chercher à les concilier excéderait les deux brèves allusions de Gœthe : il nous faudrait entrer dans les nuances de sentiments très finement et nettement analysées par Hegel, et nous poser des questions qui ont de l'intérêt non ici mais en elles-mêmes[4]. Constatons seulement que la volonté de Gœthe est de ne pas laisser enfermer dans le cadre étroit des formules un genre qui s'est librement et richement déployé.

1. *Esthétique de la poésie dramatique*, III, Bénard, t. V, p. 182-3.

2. Avec Eckerm., III, 87.

3. *O. l.*, p. 180. Les conflits tragiques naissent, d'après lui, de la revendication morale d'un droit, au sujet d'un fait déterminé, et ce droit doit être *solide et vrai*. Les cas « de cour d'assises » du drame moderne se trouvent donc exclus du drame grec.

4. Hegel n'a pas de peine à montrer que, dans la querelle d'Agamemnon et d'Achille, « l'offense, qui était purement positive et matérielle, est effacée dès que la cause extérieure a disparu »; mais il serait intéressant de savoir si sa théorie de « l'honneur moderne » n'est pas, en grande partie, applicable à l'*Ajax* de Sophocle.

Le grand intérêt de ces attaques portées à Hinrichs, c'est qu'elles passent de beaucoup ce médiocre philosophe et nous font sentir l'opposition foncière du génie de Hegel et de celui de Gœthe. Si l'on a pu dire que l'esthétique de Gœthe est un *idéalisme*, c'est parce qu'il n'est pas de terme plus complaisant. Car il n'y a pas, pour notre poète, de réalité supérieure à la nature, et celle-ci n'est pas seulement un reflet ou un moment de l'Idée dans ses étapes vers la conscience. Notons avec quelle vivacité il reproche à Hinrichs de « partir de l'Idée » dans son étude de la tragédie grecque. Il trouve plaisant qu'on s'imagine Sophocle « partant d'une idée » pour composer ses drames, alors qu'il puisait tout simplement dans les légendes de sa race. Dans *Antigone*, poursuit Gœthe, la sœur lutte pour le frère, dans *Ajax*, le frère lutte pour le frère, différences toutes fortuites, qui tiennent à la tradition et que le poète n'a pas imaginées. Ces remarques sont justes, et le poète grec ne se préoccupe, en effet, que de donner le plus de relief et d'intensité à la légende, c'est-à-dire au conflit qu'il met à la scène; mais il faut bien observer que pour la doctrine hégélienne les puissances morales intéressées dans ce conflit *et qui constituent le caractère des personnages*[1], sont des idées, harmoniques dans leur essence, mais dont les passions humaines détruisent l'accord, en les rendant exclusives : au dénouement, « la substance morale et son unité se rétablissent par la destruction des individualités qui troublent son repos ». Ainsi, bien que l'objection de Gœthe ait la simple apparence d'une vérité de bon sens, la cause du désaccord est plus profonde : elle est dans la façon même dont le disciple de Hegel conçoit les caractères tragiques. Sans doute Gœthe dit que le poète cherche une légende qui contienne une idée féconde; mais cette idée n'est, pour lui, que suggérée à notre réflexion, elle n'est pas la substance même des caractères. Hinrichs a donc de bonnes raisons pour « partir de l'idée », et ce que Gœthe

1. Hegel, *De la poésie dramatique*, III, 1. — Voir aussi *Détermination de l'Idéal*.

attaque ici n'est pas un paradoxe isolé, mais un fragment de système.

Si belle et puissante que soit la doctrine hégélienne, même lorsque Hinrichs l'interprète, nous comprenons toutefois que cette souveraineté de l'idée provoque chez Gœthe une sorte de révolte : ce qui proteste en lui, c'est le sentiment de l'artiste, qui voit transformer en l'ombre d'une abstraction ce qu'il saisit comme la réalité la plus vivante. Que devient sa liberté de création, si chacun de ses personnages est déterminé dans ses traits essentiels par le principe moral qu'il représente, et si toute l'œuvre personnelle du poète ne consiste qu'à produire la déformation par laquelle — ainsi qu'il est dit plus haut — le principe devient exclusif? Cette théorie fût-elle la vérité même, l'auteur dramatique serait condamné à l'impuissance, s'il était ainsi conscient des limites de sa liberté. De là vient qu'aux yeux d'un artiste créateur comme Gœthe, le philosophe dont la poétique n'est pas, comme celle d'Aristote, expérimentale, n'est qu'un raisonneur subtil qui, non sans illusion, déduit de l'œuvre d'art des principes qu'il pose ensuite comme antérieurs à elle. Et si profonde est chez l'artiste l'impression de la liberté, qu'il peut n'être pas conscient des nécessités que sa propre conception attache à ses personnages : de là sa surprise (ironique parfois) quand le critique lui découvre ces *a priori*. Solger, dans une étude[1] sur les *Affinités électives*, avait déclaré que l'architecte, tel qu'il était posé comme caractère, ne *pouvait* tomber dans les erreurs passionnelles des autres personnages : Gœthe confesse qu'il n'a pas pensé lui-même à cette impossibilité, mais il donne raison à Solger.

C'est une revendication de liberté que nous trouvons encore dans les opinions exprimées par Gœthe à la même époque sur la moralité de la tragédie. Il n'admet pas que Sophocle, non plus qu'aucun poète, ait jamais eu (comme le soutiendra Bœckh vers le même temps[2]) la moralité pour fin directe. Il s'agit

1. Cette étude est de 1809. Cf. avec Eckerm., I, 215-6.

2. Dissertation sur *Antigone*, lue à l'Acad. de Berlin en 1828, et imprimée trois ans plus tard.

avant tout de donner au sujet une forme saisissante, et pour que le caractère moral s'y trouve compris deux conditions sont nécessaires : c'est d'abord une âme d'une trempe forte et noble, et dont émane, en quelque sorte, une contagion de grandeur : l'œuvre d'un Sophocle sera toujours morale, « quoi qu'il fasse [1] »; c'est ensuite un sujet, où paraisse ce fonds éternels où puise la tragédie grecque, « le purement-humain » (*das Rein-Menschliche*) : cet élément produit le tragique, lorsqu'il entre en conflit avec une puissance ou une loi brutale [2], et il comprend nécessairement la moralité, partie essentielle de notre nature.

Nous nous sommes, à dessein, attaché aux théories générales; les discussions sur *Antigone* n'en sont, le plus souvent, que l'application. Gœthe, qui reconnaît pour juste et féconde l'idée du conflit entre la famille et l'État, s'élève cependant contre des opinions de Hinrichs qui sont des parodies de Hegel. Créon, par exemple, serait mis *dans l'obligation* de prouver sa vertu civique en refusant la sépulture à son propre parent. Cette appréciation n'est pas loin de l'absurde : Gœthe ne s'attaque pas, en la réfutant, à ce qu'elle a de choquant et de déraisonnable, mais il va, pour ainsi dire, jusqu'au noyau hégélien qu'elle enferme. Selon Hegel, en effet, Créon a raison autant qu'Antigone, Antigone a tort autant que Créon : dans le conflit des devoirs ils ne voient tous deux qu'un côté à l'exclusion de l'autre : « Antigone révère les liens du sang, les dieux souterrains; Créon, au contraire, révère Jupiter seul, c'est-à-dire la puissance qui règne dans la vie publique, et qui veille au bien de l'État [3] ». Selon Gœthe, Créon n'agit point « par vertu d'État » (*aus Staatstugend*) mais par haine : la mort de Polynice était un châtiment suffisant; exposer son cadavre aux chiens et aux oiseaux de proie qui souillent les autels de ses lambeaux déchirés, voilà le vrai « crime d'État ». Dans toute cette discussion, Gœthe n'omet pour ainsi dire aucune des solides raisons qu'on peut opposer

1. *Er mag sich stellen wie er wolle.* Avec Eckerm., III, p. 90.
2. *Ibid.*, p. 98.
3. *De la tragédie anc.*, *o. l.*.

à l'opinion de Hegel : il montre que Créon n'obtient point l'assentiment des vieillards de Thèbes, et que le poète est bien de cœur avec Antigone, placée au centre de son drame, et que les autres personnages servent à grandir ; il nous rappelle, enfin, si l'excellence des arguments de Créon nous ébranle, que c'est là précisément l'art du poète dramatique, et surtout celui de Sophocle, qui n'a pas son maître en fait de métier [1], et qui est rompu à la rhétorique.

Gœthe déclare à ce sujet que cette habileté dialectique, cet art de mettre en valeur le vraisemblable et l'apparence ont quelquefois égaré Sophocle, et il cite le fameux passage d'*Antigone* (904-914) « où l'héroïne, après avoir montré la générosité de l'âme la plus pure, donne, au moment où elle marche à la mort, un motif qui est tout à fait mauvais, et qui touche presque au comique [2] ». Il ajoute qu'il donnerait beaucoup pour qu'un bon philologue prouvât par raisons que le passage est interpolé. Nous ne pouvons nous arrêter longuement sur ce morceau, qui a donné lieu à tant de controverses. Il est seulement à remarquer que, six ans avant la conversation de Gœthe, Auguste Jacob [3] avait déjà déclaré ces vers apocryphes. Dindorf, Nauck, Wolf, Wecklein, Lehrs, Schneidewin, Kvicala, Jebb, les rejettent aussi, en étendant plus ou moins l'interpolation. Par contre, Bœckh, Thudichum, Bellermann, Seyffert, Weil (approuvé par Diels), justifient le passage : ils mettent en doute une interpolation qui serait antérieure à Aristote, et dont le philosophe ne se montre nullement choqué [4] ; ils ajoutent que notre manière de sentir n'est pas toujours celle des Anciens, et que biffer ce qui nous déplaît est d'une fâcheuse méthode. Les uns montrent que de légères corrections suffisent à lever nos doutes sur le texte ; les autres s'appliquent à le justifier par des raisons psycho-

1. Gœthe montre notamment l'artifice de Sophocle qui, pour aviver l'impression de pitié, fait d'Œdipe à Colone un vieillard débile, alors qu'au temps de l'action ce doit être un homme en pleine force.

2. Avec Eckerm., III, p. 89-90.

3. *Quaestiones Sophocleae*, p. 363.

4. Aristote cite le passage (*Rhét.*, III, 16) comme exemple d'une assertion peu croyable suivie de sa preuve; il n'a pas à en examiner le fond.

logiques. Bellermann croit que le motif déterminant d'Antigone est toujours le devoir religieux, mais que les degrés de parenté imposent une « gamme d'obligations » qui peut varier avec les circonstances. L'interprétation de Bœckh est plus hardie : Antigone, d'après lui, a reconnu qu'elle s'est rendue coupable en violant la loi de Créon, et au moment où sa noble illusion l'abandonne, le poète lui fait chercher dans la sophistique une aide et une excuse. — Malgré tant d'efforts[1] et d'ingéniosité, l'impression de Gœthe reste la nôtre. Encore n'est-il choqué du raisonnement que parce qu'il le trouve subtil et déplacé : là n'est peut-être pas l'objection la plus forte. Il est bien vrai qu'en plus d'un cas nous sentons et pensons autrement que les Anciens : mais si le sentiment est chose variable, la raison ne l'est pas, et l'argument d'Antigone est absurde. La femme d'Intapherne[2] juge que la vie de son frère est plus précieuse que celle de son mari et de ses enfants : elle *raisonne* juste. Mais Antigone, par ce motif qu'un frère *ne peut plus lui naître*, a-t-elle un devoir plus impérieux d'ensevelir celui qui est mort que s'il s'agissait d'un enfant ou d'un mari? Nous ne pouvons le comprendre[3]. Et si Sophocle est bien l'auteur de cette gauche imitation d'Hérodote, ce n'est pas seulement son génie qui a sommeillé.

Toutes ces discussions autour d'*Antigone* ne sont, malgré ce dernier scrupule de Gœthe, qu'un hommage au génie du Tragique « qui, comme Shakespeare, donne à ses personnages quelque chose de sa grande âme ». On a vu que le moment principal de l'*Iphigénie* allemande rappelle celui de *Philoctète* : dans l'un et l'autre drame c'est la répugnance au mensonge qui amène la suprême péripétie. Lorsque Hermann eut publié sa dissertation *Sur le Philoctète d'Eschyle*[4], Gœthe prit un vif intérêt à étudier les différentes manières dont le sujet de ce drame avait été traité par les trois grands Tragiques, et com-

1. Voir l'édition de Jebb, p. 261 et suiv.
2. Hérodote, III, 119.
3. La « plus-value » d'un frère, après la mort des parents, vient de ce qu'il ne peut être remplacé. C'est une supériorité qu'il peut garder à vie, mais non au delà.
4. Elle est de 1825; *Opuscula*, III, 113 et suiv.

ment dans ce concours unique (que Dion de Pruse instituait « pour son plus grand délice[1] »), Sophocle semble avoir mérité la victoire. De ce qui nous est conservé Gœthe dégage très nettement quelques points essentiels : « le problème est fort simple, dit-il : il s'agit d'aller chercher à Lemnos Philoctète et son arc; Ulysse en est chargé, mais doit-il être, ou non, reconnu de Philoctète, et comment sera-t-il méconnaissable[2]? Ulysse ira-t-il seul, ou sera-t-il accompagné, et qui l'accompagnera? Chez Eschyle le compagnon est inconnu[3]; chez Euripide, c'est Diomède; chez Sophocle, le fils d'Achille. En outre, dans quel état doit-on trouver Philoctète? L'île doit-elle être habitée ou non, et, si elle est habitée, une âme compatissante aura-t-elle pris soin de lui[4]? et cent autres détails qui sont à la discrétion du poète.., » — Gœthe tire de ces remarques une morale qu'il donne à méditer aux auteurs dramatiques : il voudrait les persuader de ne pas se demander toujours si un sujet a été traité, « ce qui les conduit à chercher du sud au nord des événements inouïs, souvent assez barbares, et faisant juste l'effet de ce qu'ils sont : des *événements* ». Le conseil est profitable : il serait à souhaiter, en effet, que l'émulation portât moins sur la nouveauté des sujets, — qui peut nous être presque indifférente, — que sur la vérité humaine qu'on y fait entrer. Un dramatiste de nos jours se tient volontiers quitte quand il a montré (je ne dis pas étudié) un cas exceptionnel ou rare en deux ou trois actes sur cinq, selon qu'il a plus ou moins de conscience. Du conseil de Gœthe pourrait sortir un grand bien, peut-être une régénération. Il ne s'agirait pas de reprendre les sujets antiques : ce qui fait pour nous leur intérêt n'est le plus souvent que

1. *Oratio*, LII, 3-4.

2. Il l'est, chez Euripide, par les soins d'Athéna. Eschyle n'a nul souci de cette vraisemblance, et Dion l'en justifie (§ 5-6).

3. Hermann, tout en concluant du texte de Dion qu'Ulysse a seul mission de ramener Philoctète, admet cependant qu'il a des compagnons, par exemple le héraut Eurybatès (p. 116).

4. Le chœur, chez Euripide, s'excuse d'être resté si longtemps sans le secourir, et le poète met en scène un habitant de Lemnos, Actor, qui est venu souvent auprès de Philoctète. Eschyle introduit le chœur sans explication, ce qui, d'après Dion, « est, en somme, plus tragique et plus simple » (§ 7).

l'anachronisme et la convention. Mais pourquoi tout sujet d'un intérêt vraiment humain ne deviendrait-il pas une matière commune, l'écrivain qui l'a mis à la scène ne pouvant se flatter de lui donner une forme définitive, et la distance étant grande de l'idée conçue à l'œuvre réalisée? Pourquoi, par exemple, un sujet comme celui de *la Course du Flambeau* ne serait-il pas repris par plusieurs auteurs, comme l'étaient autrefois les mythes ou les légendes? Il se perdrait ainsi beaucoup moins d'efforts et de talent, et cela vaudrait, sans aucun doute, qu'on fût moins chatouilleux sur des questions de priorité.

Si nous en venons enfin à Euripide (les essais sur *Phaéthon* ayant dû être traités à part et à leur date), nous trouvons à cette époque, d'abord l'influence de Hermann, puis la réaction contre Auguste Schlegel. Dans la cinquième des lettres déjà mentionnées de Gœthe à Hermann (19 octobre 1823), il est question des *Bacchantes*, dont le grand philologue vient de donner une édition : Gœthe et Riemer en lisent ensemble la préface « où la signification poétique du drame est si profondément pénétrée ». Gœthe déclare, à cette occasion, qu'il aime et admire les *Bacchantes* par-dessus toutes les autres pièces d'Euripide. De cette admiration nous avons d'ailleurs un autre témoignage : quelques pages portant la date de 1826 et contenant, avec un résumé de la tragédie, une traduction des vers 1244-1298. La scène traduite est la plus tragique de la pièce, celle où Cadmos aide Agavé à reprendre possession d'elle-même et à reconnaître, dans le trophée qu'elle agite fièrement, la tête de son fils, tué et déchiré par elle. L'intérêt de cette traduction est, comme pour les fragments de *Phaéthon*, dans la profondeur du sentiment et le souci de fidélité : peu nous importent les inexactitudes et même les contresens qu'on y pourrait relever[1].

L'admiration de Gœthe pour Euripide est profonde et vient, nous le montrerons plus bas, d'une évidente affinité : elle

1. Par exemple le vers 1268 doit être interrogatif; au vers 1288, un étrange contresens, signalé d'ailleurs par Wecklein (*Schulausg.*). — Au vers 1257 Gœthe suit — un peu librement — l'édition Aldine.

n'est pas aveugle cependant, et Gœthe reconnaît volontiers qu'il manque souvent à Euripide « la noble gravité et la perfection d'art » de ses deux grands devanciers. Mais il veut qu'un Schlegel, s'il ose formuler ces critiques, « ne le fasse pas autrement qu'à genoux ». La cinquième leçon du *Cours de littérature dramatique* avait, en effet, provoqué chez Gœthe une véritable indignation. Si nous résumons les principaux griefs qu'elle contient, nous voyons que Schlegel reproche d'abord à Euripide d'avoir altéré la tragédie « dans son essence » : 1° en ne faisant plus du Destin (qui devient un hasard capricieux) l'âme invisible de l'action, la force qui rehausse et exalte la liberté morale de l'homme; 2° en abandonnant la *composition idéale*, qui transportait la fiction dans une sphère supérieure à la nôtre, donnant à chaque personnage autant de grandeur et de dignité que le permettait son rôle; 3° en prêtant au chœur des chants épisodiques, sans rapport avec l'action, et qui ne font parfois qu'introduire dans la tragédie la parabase des Comiques. En ce qui regarde « la forme extérieure », Schlegel reproche à Euripide de négliger les belles proportions, l'harmonie générale, d'abuser des morceaux de bravoure, de choisir des modes musicaux « assortis à la mollesse de sa poésie », d'employer tous les procédés par lesquels on flatte les sens. Mais le grief le plus âprement et durement imputé au poète, c'est d'être un philosophe vaniteux, qui dédaigne la simple croyance populaire, un sophiste à grandes prétentions, un esprit fort, qui ébranle la religion, un peintre de mœurs dangereuses qui se plaît à représenter l'amour « dans un temps où cette passion était moins ennoblie que de nos jours par des sentiments délicats ».

Schlegel n'est pas tout à fait inconscient de sa partialité. Il s'en excuse en prétextant que son siècle, en proie au même mal que celui d'Euripide, se plaît à des pièces qui séduisent par des émotions douces, mais qui font des sceptiques en morale. Ainsi, comme Nisard visait Hugo derrière Lucain, c'est Kotzebue que Schlegel pense abattre en attaquant Euripide. Cette fin louable demanderait au moins des arguments persuasifs. Or Schlegel, qui s'est gardé, comme

on sait, des excès du piétisme romantique, parle cependant en conservateur bien naïf et borné : il ne semble pas s'aviser qu'Euripide attaquait les mythes au nom de la morale, et que son athéisme valait quelquefois mieux qu'une piété. Mais ce qui nous frappe surtout dans cette diatribe, c'est le plus étrange dédain de l'histoire qu'un critique ait jamais montré. Schlegel ne se demande pas si l'évolution des idées ne devait pas nécessairement modifier — ou altérer — l'esprit et la forme de la tragédie : il ne songe pas que jamais on ne vécut plus vite qu'alors, que les conquêtes intellectuelles se succédaient avec une rapidité sans exemple, que la tradition et la raison, le respect et la critique se livraient un dur combat, et que le rationalisme fait peut-être un plus grand pas d'Hérodote à Thucydide que de Sophocle à Euripide. Non, c'est dans l'absolu que se place notre critique : il abstrait le poète grec de son siècle, et le morigène alors à la façon d'un maître d'école [1]. Gœthe n'a pas de peine à jeter bas son édifice chancelant, et. dès l'abord, il formule l'objection essentielle : un art ne peut pas tomber en décadence par la faute d'un seul homme [2] : « l'art tragique des Grecs ne pouvait pas plus déchoir par le fait d'Euripide que la statuaire par le fait d'un grand sculpteur contemporain de Phidias et inférieur à lui. Car une grande époque poursuit sa route vers le mieux, et ce qui est inférieur n'a point de suite ». Cette dernière phrase ne pourrait avoir de meilleur commentaire que le témoignage de Thucydide, très conscient des progrès de sa génération, et faisant dire à un de ses personnages qu'en politique, comme dans les métiers et dans les arts, « le nouveau l'emporte nécessairement sur l'ancien [3] ». Gœthe montre donc justement qu'on ne saurait donner tant de responsabilité au seul Euripide, dont les qualités — à raisonner comme Schlegel — auraient dû susciter aussi de grands tragiques [4].

1. *Er schulmeistert ihn*, dit Gœthe.
2. Avec Eckerm., III, p. 76.
3. Ἀνάγκη δ', ὥσπερ τέχνης, ἀεὶ τὰ ἐπιγιγνόμενα κρατεῖν, I, 71.
4. Même dans la lettre bien connue sur le chœur et sur les époques de la tragédie grecque (à Zelter, 28 juillet 1803), Gœthe n'avait eu garde de blâmer Euripide. Il distingue : 1° « le vieux style » (tragédie presque uniquement

Entre Gœthe et Schlegel il y a, dans la façon de sentir et de concevoir l'art antique un désaccord profond, mais il ne pourrait éclater plus gravement que lorsqu'il s'agit d'Euripide. Et, de fait, Gœthe ne s'est jamais montré aussi méprisant et agressif : pour lui, si Schlegel joue l'admirateur d'Eschyle et de Sophocle, c'est pure affectation, car sa « petite personne » ne peut se hausser jusqu'à ces grands génies, et s'il rabaisse Euripide c'est à l'exemple de quelques philologues. En 1831 Gœthe raillait encore ces « pauvres sires » (*arme Heringe*) qui s'attaquaient au poète grec. Il oubliait toutefois que son propre sentiment avait varié. Le 6 novembre 1786 une représentation de l'*Électre* de Crébillon, « où la rage d'Oreste était à vous rendre enragé », lui avait fait comprendre, à ce qu'il disait, comment l'art déchu d'Euripide avait eu cet incroyable succès. La raison de son changement est dans l'évolution du génie de Gœthe pendant ces quarante ans. Ce n'est plus avec « l'art pur [1] » de Sophocle qu'il se sent maintenant le plus d'affinité, mais avec l'art de celui des grands Tragiques qui a mis comme lui dans ses pièces ses sentiments personnels, sa science [2], sa philosophie de l'homme et de la nature, et enfermé plus d'un secret (*viel hineingeheimnisst*) dans la fiction dramatique.

lyrique, dont les *Sept* donnent une idée) ; 2° « le grand style » (le chœur, tout à fait indépendant, est le personnage principal ; les rois et les dieux ne sont là que pour lui faire escorte : « c'est l'époque républicaine de l'art dramatique. *Euménides*, *Suppliantes* ») ; 3° « le beau style » (les rois et les héros sont au premier rang : le chœur, personnage subordonné, n'est plus qu'un témoin. Théâtre de Sophocle » ; 4° l'action se restreint à des intérêts privés et le chœur n'est souvent qu'une tradition importune, « un vieux meuble hérité » ; étant inutile, il joue le rôle d'un corps étranger dans l'organisme vivant d'un poème, notamment quand il lui faut garder des secrets qui ne l'intéressent point. Exemples dans le théâtre d'Euripide : *Iphigénie en Tauride*, *Hélène*. — On voit que Gœthe a trop le sentiment de l'histoire et de l'évolution nécessaire de la tragédie grecque pour traiter (comme fait Schlegel) Euripide en coupable.

1. ... *von der reinen Kunst seiner Vorfahren herunterstieg*, dit-il dans la lettre citée plus haut.

2. Nous ne nous étonnons pas, par exemple, du soin et de la pénétration avec lesquels l'auteur du second *Faust* commente cette expression de *Phaéthon*, χρυσέα βῶλος, qui est pour lui grosse de science.

## IV

En 1826, Gœthe, avec sa courte dissertation intitulée *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, entre dans le chœur déjà nombreux des interprètes de la *Katharsis*. On sait que les explications de la phrase fameuse sont généralement réparties en trois groupes[1] : *physiologiques*, *morales* et *esthétiques*. Du premier groupe sont notamment celles de Weil et de Bernays, du second, celle de Lessing, du troisième, celles de Ed. Müller, de Baumgart et de Bernardakis. L'explication de Gœthe se range parmi les *esthétiques*, mais elle diffère très sensiblement de ce qu'on donne en général comme type de ce groupe. Selon Dufour et Hatzfeld[2], la formule de ces explications serait la suivante : « Quand nous éprouvons dans la réalité de la pitié et de la crainte, ces passions ne sont pas pures : il s'y mêle d'autres sentiments qui les altèrent. Au contraire, la pitié et la crainte excitées par le spectacle de la tragédie sont sans alliage. La tragédie les purifie en les dégageant de tout élément étranger. » L'explication de Gœthe ne se ramène nullement à cette formule : elle part de cette réflexion qu'Aristote, dont la méthode est si rigoureuse (on se rappelle l'enthousiasme de Gœthe), et qui s'attache toujours à l'*objet*, ne peut avoir défini la tragédie par ses effets lointains, c'est-à-dire par l'influence morale qu'elle exercerait sur les âmes. Ceci vise Lessing et son école[3]. Gœthe, sur qui, nous l'avons vu, la *Critique du*

1. Ces diverses interprétations sont résumées par Reinkens : *Aristoteles über Kunst* (1870, p. 78 et suiv.), et par Doering : *Die Kunstlehre des Aristot.* (p. 263 et suiv.). — Voir aussi l'excellent chapitre de Kont, dans *Lessing et l'Antiquité*, I, p. 149 et suiv.

2. *La Poétique d'Aristote* (1899), p. XXXII. — C'est une solution *morale* qui est proposée dans cet ouvrage (la tragédie ramène les passions à la juste mesure, qui est la règle du bien).

3. Baumgart, il est vrai (*Aristoteles Lessing u. Gœthe*, p. 78-9), montre (non sans subtilité) ce que l'interprétation de Lessing aurait de conforme aux principes d'Aristote. Lessing, d'après lui, quand il parle de passions « transformées en dispositions vertueuses », a dans l'esprit le mot ἕξις qu'il entend, comme Aristote, *non comme une manière de sentir*, mais comme une certaine « condition

*Jugement* avait exercé une profonde influence, se plaît à trouver chez Aristote les mêmes caractères du « jugement esthétique » que chez Kant : « C'est (écrit-il à Zelter), un service immense que notre vieux Kant a rendu au monde, et je puis aussi dire à moi-même, en rapprochant l'art et la nature, et en reconnaissant à tous deux le droit d'agir en vertu de grands principes, et sans but. Spinoza m'avait affermi déjà dans la haine des absurdes causes finales : la nature et l'art sont trop grands pour courir après des fins, et cela ne leur est point nécessaire, car il y a partout des rapports, et les rapports, c'est la vie[1]. » Ainsi c'est à la perfection de l'œuvre d'art en elle-même et non pas à « son action au dehors » (*Wirkung nach aussen*) que pense Aristote dans sa définition[2]. De cette action au dehors le véritable artiste n'a pas plus souci que la nature, « quand elle produit un lion ou un colibri ». Et Gœthe, non sans humour, cite pour exemple son roman des *Affinités* : « Je crois, dit-il, m'être efforcé d'y effectuer, de la façon la plus pure et la plus parfaite possible, l'intime et vraie *Katharsis*, mais je ne m'imagine pas cependant qu'un bel homme puisse être par là purifié et perdre toute tentation de convoiter la femme du prochain. Le sixième commandement qui déjà, dans le désert, semblait si nécessaire à Elohim-Jehova qu'il le gravait de ses propres mains sur des tables de granit, devra toujours être maintenu sur le papier brouillard de nos catéchismes[3]. »

Ainsi persuadé qu'il ne s'agit pas, dans la définition d'Aristote, d'une acquisition morale, mais d'un caractère de l'œuvre en soi, Gœthe traduit : « La tragédie est l'imi-

sensible » (*Empfindungsbeschaffenheit*) qui est la vraie base et le vrai principe de l'action vertueuse; or si, le plus souvent, ἕξις s'applique à des « conditions » durables, on peut voir que dans l'*Ethique* il en désigne aussi de momentanées. Lessing aurait donc été sur le chemin de la vérité, et la question serait de savoir s'il a pensé à un effet de la tragédie « momentané et inhérent au concept du genre », ou bien à une influence durable et se manifestant en acte. Baumgart pense que cette seconde hypothèse est la vraie, et que l'erreur de Lessing est là, rien que là.

1. 29 janvier 1830 (V. 380). Cf. Baumgart, *Handbuch der Poetik*, p. 428 et suiv.
2. A Zelter, 29 mars 1827 (IV, 288).
3. A Zelter, 29 janvier 1830 (lettre citée plus haut).

tation d'une action qui..., *après une suite* d'impressions de pitié et de crainte, finit sa tâche par l'*apaisement*[1] de ces sortes de passions[2]. » Cette explication revient à ceci : quand les recherches d'Œdipe nous ont fait aller jusqu'à la crainte extrême, ses lamentations (ô Cithéron... ô triple chemin), les larmes qu'il verse sur ses jeunes enfants, résolvent notre crainte en une pitié qui nous détend et nous apaise. Aristote parlerait donc de la *construction* de la tragédie qui doit, comme toute œuvre d'art, former un cycle, une sorte de période arrondie et parfaite. Il est évident, en effet, qu'elle ne peut finir sur le déchaînement d'une passion montée au paroxysme : la musique elle-même, quand elle fait résonner le tutti des instruments à la fin d'un ouvrage, a dû préalablement résoudre les émotions, et c'est cet équilibre retrouvé, on peut même dire ce calme, qu'elle affirme en sonorités puissantes. Comment cet apaisement final est-il obtenu dans la tragédie? C'est, dit Gœthe, par une sorte de sacrifice humain, soit réellement accompli, soit remplacé par un équivalent grâce à l'intervention d'un dieu favorable (cas d'Isaac et d'Iphigénie). On voit par là (quoique Gœthe exprime cette idée brièvement) que l'apaisement final n'est pas obtenu par des moyens quelconques, et purement formels, mais qu'il se rattache à la grande loi morale qui domine le genre. Sous bien des rapports cette conception de la *Katharsis* se rapproche de celle de Hegel. Ce sacrifice humain, c'est celui des passions exclusives que le philosophe nous montre « brisées par la justice éternelle ». Mais en signalant ce

1. *Ausgleichung*, littéralement : l'aplanissement.

2. Gœthe cite et discute le passage de la *Politique* (VIII, 7, 1342*a*) où il est dit que certains chants sacrés, après avoir provoqué l'âme à une sorte de religieux délire, la laissent ensuite apaisée. Il reconnaît là quelque analogie avec la définition (car il est parlé dans les deux cas d'une excitation suivie d'apaisement), mais il voit une différence essentielle, en ce que les effets de la musique sont plus *matériels*. Il ne saurait identifier la *médication* dont parle Aristote avec la *Katharsis* telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire avec la composition esthétique d'une matière (crainte et pitié) où l'esprit a plus de part que les sens. — Mais, de toute manière, il n'admet pas que la musique, non plus qu'aucun art, ait aucune action sur la moralité. Car il ne faut pas oublier que sa discussion vise l'interprétation *morale* du passage.

rapport des deux théories, il est juste de tenir compte de différences essentielles : Hegel pense qu'Aristote parle d'une *purification* de nos sentiments, en ce sens que nous n'éprouvons pas une crainte vulgaire, celle que provoque le visible et le fini, mais celle que peut nous inspirer une puissance morale éternelle et inviolable[1].

Une interprétation analogue à celle de Gœthe est celle de Bernardakis, qui déclare d'ailleurs que « le génie du poète le poussait vers la vérité[2] ». Bernardakis traduit ainsi la phrase d'Aristote : « Par (ou : à travers) la pitié et la crainte, la tragédie *mène à sa fin l'expiation des faits de mal* qui causent cette pitié et cette crainte » : d'après lui le mot παθήματα ne désigne pas notre émotion, mais les maux éprouvés par les personnages et qu'expie l'auteur responsable : cette expiation, c'est la *Katharsis*[3]. Il est à remarquer tout d'abord que si certains mots sont rendus à peu près de même dans les deux explications[4], une différence capitale est dans la traduction de παθήματα : Gœthe, dit Bernardakis, a été trompé par la manière inexacte dont les héllénistes de métier entendaient les termes de la définition. Ce qu'il y a de commun à l'une et l'autre exégèse, c'est que la *Katharsis* est surtout dans le spectacle lui-même, ou dans l'économie de la pièce. Bernardakis qui — naturellement — voit là le grand mérite de l'interprétation de Gœthe, tend même à exagérer ce caractère. Gœthe, d'après lui, met « sur le théâtre, et non dans l'âme du spectateur », le changement opéré par la *Katharsis*. Par le fait, il ne donne pas à celle-ci tant d'objectivité : si le poète, dit Gœthe, a bien noué et dénoué sa tragédie, « les mêmes changements se produiront dans l'âme du spectateur : l'intrigue en se brouillant le brouillera, en s'éclaircissant l'éclairera.... » Le sens donné par Bernardakis à παθήματα le conduisait nécessairement à

1. *Esthétique.* De la tragédie (Bénard, t. V, p. 153 et suiv.).

2. Τὸ ποιητικὸν δαιμόνιον τοῦ Γοιθίου ὤθει αὐτὸν πρὸς τὴν ἀλήθειαν... Edit. des *Phéniciennes*, Prolégomènes, λθ'.

3. Cf. Weil, *Etudes sur le drame antique*, p. 157 et suiv.

4. Par exemple διά (étrangement traduit par Gœthe : *nach einem Verlauf*) et περαίνουσα.

une interprétation plus *objective.* Mais l'apaisement *par sacrifice humain*, dont parle Gœthe, n'est pas très éloigné de cette idée d' « expiation finale » que Bernardakis croit trouver dans la phrase d'Aristote.

Après avoir donné à l'interprétation de Gœthe sa signification et sa portée précises, nous nous trouvons prémunis contre les commentaires qui tendraient à l'élargir et à la fausser. Il faut se garder notamment d'établir aucun rapport entre elle et deux passages des *Wanderjahre* qu'invoquent à l'envi les partisans de l'explication physiologique et leurs adversaires les esthéticiens. Quand Flavio paraît, les vêtements déchirés et couvert de fange, il est dit de cette apparition : « La mère et la fille étaient restées immobiles; elles avaient vu Oreste poursuivi par les Furies, mais non pas Oreste ennobli par l'art (*nicht durch Kunst veredelt*) : elles l'avaient vu dans une hideuse et repoussante réalité[1] »; et nous lisons plus loin : « Ici la noble poésie pouvait encore montrer son pouvoir guérisseur : étroitement unie à la musique, elle guérit complètement les souffrances de l'âme qu'elle excite et suscite avec force, pour les dissiper ensuite en une douleur résolvante (*in auflösendem Schmerz verflüchtigt*). » Par une ingénieuse combinaison de ces deux passages, Baumgart établit une théorie de la *Katharsis* qui s'accorde avec sa propre explication. Voici son raisonnement : pour que nos émotions soient *purifiées* (car c'est là l'effet de cet art qui *ennoblit*), il faut d'abord qu'elles soient fortement excitées; mais ce que l'art *résout et dissipe* ce n'est pas l'émotion elle-même, c'est la *souffrance de l'âme*, c'est-à-dire ce qu'il y a de douloureux, d'impur, d'accidentel dans l'émotion. Que subsistera-t-il donc une fois cette action produite? Ce sera l'émotion ennoblie, contenue, sereine, qui remplira l'âme en prenant la place de la « hideuse et repoussante réalité[2] ». Baumgart ajoute que l'essence de la *Katharsis* d'Aristote, considérée comme une « purification psychique » ne saurait être mieux exprimée que dans ce

1. II, 5.
2. Baumgart, *Handbuch der Poetik*, p. 452.

passage des *Wanderjahre.* — Il reste à dire par quel moyen se produira cette purification. Il faudra que la situation du héros, tout en étant *singulière* (en est-il qui le soit plus que celle d'un Œdipe?) ne soit pas cependant tout accidentelle, et sans vérité générale; la destinée ne devra pas nous apparaître comme un hasard aveugle, mais comme une puissance fondée, pour ainsi dire, en droit divin[1], nécessaire et, par là-même, inévitable. De cette manière la crainte perd tout caractère égoïste, inquiet, excessif : la douleur et le trouble (λύπη καὶ ταραχή) qui, dans la vie ordinaire, se mêlent à cette émotion et la dégradent, disparaissent ici. La *crainte purifiée* est une des formes les plus parfaites du plaisir esthétique.

Cette théorie est vraie en elle-même, et Baumgart l'a très nettement exposée : on s'étonne seulement que le nom de Hegel ne soit pas prononcé, car si ces idées peuvent être trouvées en germe dans les deux passages des *Wanderjahre*, elles sont surtout développées dans les belles pages de l'*Esthétique* auxquelles nous avons déjà fait allusion. Ce qui ressort pour nous de ce qui précède, — en laissant de côté les controverses sur le vrai sens de la définition d'Aristote, — c'est que de deux manières et en deux sens différents, Gœthe a inspiré les partisans de la solution *esthétique.* Mais, pour la netteté des idées, il importe de constater que, dans l'esprit de Gœthe, l'explication donnée dans la *Nachlese* et la théorie que l'on a extraite des *Wanderjahre* n'ont jamais pu se confondre : la théorie des émotions « ennoblies » (ou purifiées) vise ces émotions en elles-mêmes, quels que soient leur intensité et leur ordre de succession; l'explication de la *Katharsis* ne se rapporte (comme on l'a vu) qu'à leur agencement harmonieux et à leur *résolution* finale[2].

1. On pourrait invoquer ici un passage de la *Nachlese* où Gœthe parle des *ewig unerforschliche, ewig folgerechte Gewalten.*

2. L'interprétation donnée par F. Knoke, dans sa minutieuse et originale étude du texte d'Aristote (*Begriff der Tragödie nach Aristoteles*, Berlin, 1906) se rapproche singulièrement de celle de Gœthe : la tragédie doit, après avoir fait naître la crainte et la pitié, purifier, c'est-à-dire délivrer de ces passions, l'âme du spectateur; la crainte et la pitié avaient mis l'âme en état de dissonance, le dénouement ramène l'accord parfait.

## CHAPITRE IV

### HÉLÈNE

#### I

L'épisode d'*Hélène* est, au dire de Gœthe, une des plus anciennes conceptions de son *Faust* : il lui fut inspiré par cette tradition du *Théâtre de Marionnettes* suivant laquelle Faust exigea de Méphistophélès qu'il l'unît en mariage à Hélène. S'il était vrai — comme Gœthe l'écrivait à Knebel — que ses tilleuls, plantés en 1776, fussent plus jeunes que sa conception d'*Hélène*, le premier projet de cet épisode remonterait aux années de Francfort. Mais — ce qui seulement nous importe ici — l'exécution de ce projet ancien est commencée et achevée à des époques où Gœthe subit profondément l'influence du drame antique. Le commencement d'*Hélène* est de septembre 1800, puis l' « intermède » sera repris dans l'automne de 1824, pour être envoyé à l'impression chez Cotta le 29 janvier 1827. Ainsi, le monologue d'Hélène est écrit à l'époque de la collaboration avec Schiller, entre le plan et le premier acte de la *Fille Naturelle*, au moment où Gœthe poursuit son idéal antique jusque dans la traduction de *Mahomet* et de *Tancrède*. Et l'œuvre est achevée à l'époque où viennent d'être publiées ces dissertations sur le théâtre grec, dont nous parlions plus haut, et la même année que la *Nachlese*[1]. Aussi Gœthe rêva-t-il un

1. Voir p. 379.

moment — le sujet l'y invitant de lui-même — de traiter son *Hélène* en vraie tragédie d'après l'antique. C'est ce qu'il écrivait à Schiller[1], en déplorant la nécessité où il se trouvait de « transformer en caricature » une si belle matière dramatique. En effet, dans la pièce populaire, Hélène, entre les bras de Faust, se transforme en un spectre de l'enfer, et Gœthe sentait que, bon gré mal gré, c'est d'une manière analogue que devrait finir son héroïne. Il y a sans doute plus de poésie dans la façon dont elle disparaît en laissant à Faust sa tunique et son voile, mais elle n'est pas davantage un être vivant; elle n'est qu'un fantôme un peu plus symbolique. Il y avait là une nécessité à laquelle Gœthe ne pouvait échapper : l'Hélène du second *Faust* ne pouvait être qu'une ombre évoquée pour un temps, une « idée », non un personnage de chair et de sang. Mais, au défaut de la vraie vie, le poète devait lui donner une autre sorte de réalité, préparer et motiver son apparition, au lieu de faire surgir brusquement un fantôme, la faire naître devant notre esprit, sinon devant nos yeux. Elle n'était en effet qu'un « personnage d'intermède[2] » tant que le poète n'avait pas montré les conditions et les causes de sa résurrection : Gœthe la rendra plus réelle et fera d'elle une véritable « héroïne », en achevant les deux premiers actes[3]. En évoquant Hélène pour l'amusement de l'empereur, Faust a été séduit et subjugué par cette admirable vision : il a voulu la saisir, mais elle s'est dissipée en fumée, car la beauté ne peut être conquise que par l'effort patient; c'est la science et l'érudition qui

1. 12 sept. 1800.

2. A Zelter, 4 janv. 1831 : *Helena tritt zu Anfang des dritten Acts nicht als Zwischenspielerin, sondern als Heroine ohne Weiters auf.* Voir, à ce sujet, la polémique de Düntzer, 20-21 Bändchen, p. 187 et suiv.

3. Alors que le troisième acte du second *Faust* était achevé depuis un an, la *Nuit classique de Walpurgis* n'était encore qu'à l'état d'esquisse. Gœthe allait la donner telle quelle à l'impression, mais Eckermann sut l'en détourner, et nous voyons que, dans l'entretien du 15 janvier 1827, Gœthe se montre disposé à exécuter son plan. — On sait que les deux premières scènes du deuxième acte sont de 1828 et de 1829; le Walpurgis classique est de 1830 (premier semestre); le 14 sept. 1830 Gœthe, dans une lettre écrite de Genève à Eckermann, se félicite de l'achèvement des trois premiers actes.

donneront aux modernes sa possession durable : l'humanisme, représenté par Homunculus, nous fera suivre pas à pas le développement des idées antiques, depuis les conceptions difformes jusqu'à la beauté idéale que porte le trône étincelant de Galatée. Devant les monstres de la fable, sphinx, sirènes et griffons, Faust peut encore contempler « dans l'horrible des traits grands et majestueux », mais c'est quand il aura vu « fleurir » le jeune corps des nymphes, qu'il ne lui sera plus téméraire d'aspirer à conquérir Hélène : Chiron plaindra son égarement, mais la prophétesse Manto, à qui plaît « celui qui désire l'impossible », le conduira devant Perséphonéia.

Ici se plaçait une scène qui, dans la pensée de Gœthe, devait être d'un effet très pathétique, mais qu'il a laissée à l'état de projet. Elle eût été l'aboutissement du *Walpurgis classique*, et le prélude de la tragédie d'*Hélène*. Une note des archives, portant la date du 17 décembre 1826 et publiée pour la première fois dans la *Sophienausgabe*[1], nous donne un schéma de ce prélude. Chiron, Faust et la prophétesse Manto pénètrent dans la résidence de Perséphonéia, parmi tout un peuple de fantômes; Faust, comme un second Orphée, demande à ramener Hélène sur la terre, et Manto parle longuement pour lui. Elle rappelle qu'Alceste, Eurydice, Laodamie furent rendues au séjour d'en haut : Hélène elle-même a pu revenir à la vie pour s'unir à Achille. L'accent de ce discours touche jusqu'aux larmes la reine des morts : elle consent, et envoie les suppliants à trois juges dont la mémoire garde ce qui semble périr dans les flots du Léthé, qui roulent à leurs pieds. Ils se souviennent qu'Hélène fut rendue à la vie, sous la condition qu'elle habiterait Leuké : elle reviendra, cette fois, à Sparte, dans le palais de Ménélas. Ce projet, conçu après l'achèvement d'*Hélène*, mais avant l'exécution du *Walpurgis classique*, fit bientôt place à un autre. En effet, un mois s'était à peine écoulé que Gœthe (le 15 janvier 1827) parlait à Eckermann d'un discours

1. Bd. XV. *Paralipomena*, n° 123. Voir aussi K. Fischer. *Gœthes Faust*, t. IX, p. 167 et suiv.

que devait prononcer non plus Manto, mais Faust lui-même, devant Perséphonéia.

Gœthe n'a écrit ni l'un ni l'autre de ces discours. La raison en est sans doute que le IIe et le IIIe actes furent composés à un assez long intervalle, et l'on peut penser aussi que l'enthousiasme de Gœthe pour la scène projetée dut beaucoup perdre de son ardeur. Quant à déterminer par conjecture les amorces du IIIe acte que pouvait contenir cette scène aux enfers, c'est une entreprise bien aventureuse. Scherer[1] suppose que Perséphonéia veut bien rendre Hélène à la lumière, mais sans lui donner la claire conscience d'elle-même, sans lui laisser savoir si elle est une ombre ou un être vivant. Et, en effet, certaines parties du IIIe acte[2] seraient ainsi mieux préparées et plus nettes. Mais il est prudent, je crois, de ne pas pousser plus loin les conjectures. De toute manière, nous ne chicanerons pas le poète, ainsi qu'on le fait quelquefois, sur la façon dont il réunit Hélène et Faust. C'est Hélène qui vient à Faust, nous dit-on, tandis que Faust devrait aller la conquérir. L'objection pourrait être juste si le IIIe acte était resté à l'état d'*intermède*; mais Gœthe en ayant fait, très heureusement, non pas seulement une pièce bien enchâssée, mais une partie organique de l'ensemble, il faut considérer que la vraie conquête d'Hélène, c'est la marche à travers la nuit de Walpurgis. Le lecteur entend sans peine, — même en l'absence de la scène dont nous parlions, — qu'Hélène est rendue pour un temps à la vie par faveur des dieux d'en bas, et en récompense du long effort de Faust. Si celui-ci venait s'emparer d'elle, l'action ne serait nullement mieux motivée, et nous aurions une scène d'opéra, beaucoup moins pleine et tragique que celle dont nous parlerons bientôt.

L'union de Faust et d'Hélène est un motif que nous trouvons dans tous les « livres de Faust ». Le plus ancien de

1. *Aufsätze über Gœthe*, p. 329 et suiv. Cf. Schröer, *Faust*, II, p. LXXII.
2. Notamment les vers 4222 et suiv. et 4269.

ces livres nous conte qu'un jour, à Wittenberg, le puissant docteur allié du diable préside un banquet d'étudiants : comme ses hôtes parlent beaucoup de beauté féminine et disent le désir qu'ils auraient de pouvoir contempler Hélène, Faust la fait apparaître, et les étudiants sont frappés au point de n'en pouvoir dormir la nuit suivante. Mais Faust lui-même sera hanté par l'image d'Hélène : il s'unit à elle dans la dernière année de sa vie, et un fils lui naît, Julius Faustus, prodigieux enfant qui lui révèle l'avenir et qui disparaît avec sa mère à la mort de Faust. Même légende dans l'ouvrage de Widman (1599) et dans celui de Pfitzer (1728), où nous voyons le diable distraire Faust d'une mésaventure amoureuse en l'unissant « à la belle Hélène de Grèce[1] ». Il est vrai qu'en de vieilles outres Gœthe va verser un vin nouveau : ces données légendaires vont recevoir une signification directement opposée à celle qu'elles avaient jusqu'alors; l'union avec Hélène n'est plus une œuvre de perdition, mais le plus efficace et le plus grand des actes qui mènent Faust à la rédemption et au salut[2]. La plus ancienne esquisse que nous possédions de l'*Intermède* d'Hélène (notes de 1824) nous fait bien juger à quel point la conception gagne en profondeur et se transfigure. C'est d'abord une féerie symbolique assez médiocre : un vieux château, dont le maître guerroie en Palestine et dont l'intendant est un enchanteur, doit être la résidence du nouveau Pâris. Hélène paraît, grâce à la vertu d'un anneau magique qui lui rend la vie corporelle (Baumgart[3] dit justement à ce sujet que cet anneau banal aura pour substitut, dans la conception définitive, toute la nuit de Walpurgis!) : un enfant naît bientôt à Faust et à Hélène, mais il va mourir prématurément : certain jour de fête il passe un ruisseau qu'il lui était interdit de franchir, une dispute s'engage et il est frappé mortellement par une épée consacrée. Hélène, inconsolable, frotte l'anneau magique et disparaît en laissant sa tunique aux bras de Faust.

1. Voir K. Fischer, *o. l.*, p. 73 suiv., 137 suiv.
2. Cf. Lœper, II, xxxix.
3. II, p. 284 et suiv.

On reconnaît sans peine dans certains détails des allusions satiriques au romantisme, à ses tendances politiques, au mysticisme où il va se perdre : c'est là le sens très transparent de cette « épée consacrée ».

## II

L'action d'*Hélène*, dans la partie qui est proprement un morceau de tragédie, est très logique, et le fil de la pensée de Gœthe se laisse aisément retrouver. Il faut que son héroïne nous apparaisse après la guerre de Troie, afin qu'elle ait toute sa signification typique : il la verra donc chargée de malédiction, après son triste retour au foyer de Ménélas, et c'est bien ainsi, d'ailleurs, que la lui représentent ses souvenirs des *Troyennes* et de l'*Oreste* d'Euripide. Dans cette dernière tragédie, comme dans la pièce de Gœthe, Ménélas, en débarquant sur la terre grecque, ordonne à Hélène de le précéder dans le palais[1], et *les Troyennes* nous annoncent le châtiment qui doit frapper la coupable. Ménélas ordonne à ses esclaves de la traîner par les cheveux hors de la tente d'Agamemnon, et il l'embarque pour Argos « où la misérable périra misérablement, comme elle le mérite, afin que son exemple apprenne à toutes les femmes à se conduire honnêtement[2] ». On a pu rappeler aussi que la tradition poétique des Grecs connaissait, comme la légende de Faust, une Hélène-fantôme : Euripide fait raconter par un compagnon de Ménélas[3] comment cette fausse apparence d'Hélène a trompé les Grecs et les Troyens, et Gœthe a, naturellement, rappelé cette légende qui ne sert pas seulement à disculper son héroïne, mais à lui donner ce caractère irréel, ambigu, qu'elle a dans son drame[4].

Le personnage de Méphistophélès-Phorkyas est aussi d'une

1. *Oreste*, v. 53-60.
2. *Les Troyennes*, v. 1055-7.
3. *Hélène*, v. 605 et suiv.
4. Morsch rapproche également la disparition mystérieuse d'Hélène dans le récit du Phrygien d'*Oreste* (v. 1494-5).

conception très logique. Si la Phorkyade est gouvernante au palais de Ménélas, c'est qu'elle est un symbole de la vengeance et du malheur qui, pendant l'absence d'Hélène, se sont embusqués à son foyer, et guettent son retour. L'épouvante va chasser Hélène de sa maison et la jeter dans les bras de Faust : en incarnant cette épouvante en Méphistophélès, le poète lui laisse bien ses traits, son caractère propre, en même temps que son rôle de pourvoyeur. La présence de Faust sur un versant du Taygète n'a pas, évidemment, de ces raisons intérieures : elle éveille seulement un vague écho de certains faits historiques : la prise de Constantinople (1204) par les Vénitiens aidés de peuples « venus de la nuit Cimmérienne [1] », la fondation de la principauté d'Achaïe par Guillaume de Champlitte, et la conquête de la Morée. Les entretiens avec Müller nous montrent Gœthe occupé de cette histoire, à l'époque même où il composait son III^e^ acte [2] ; il dut trouver que la réunion de Faust et d'Hélène pouvait recevoir de ces faits — avec le crédit que l'on accorde au poète, surtout dans une œuvre symbolique — quelque semblant de réalité.

C'est une impression vraiment tragique qui se dégage des premières scènes de ce III^e^ acte, impression lourde, angoissante, qui est bien l'effroi mystérieux de la destinée. Ménélas est demeuré sur le rivage avec ses compagnons : il a voulu qu'Hélène le précédât dans le palais de Sparte, où elle doit faire les apprêts d'un sacrifice. Mais il n'a pas désigné la victime, et Hélène se demande si ce n'est pas elle-même que le roi veut sacrifier pour venger les maux des Grecs et sa propre souffrance : « déjà, dans la nef creuse, l'époux ne me regardait que rarement, et il ne prononçait point de parole réconfortante [3] ». Mais Gœthe a fait de son Hélène une véritable héroïne, accessible à la douleur, non à une crainte vulgaire [4] : elle accepte la destinée sans révolte, et même avec une sorte de confiance sereine, car elle sait qu'une interven-

1. II, 3. v. 4388.
2. Cf. Düntzer, p. 204, 205 (note), et Lœper, II, XLII.
3. V. 3923-4.
4. 4035, 4350.

tion heureuse des hommes ou des dieux écarte souvent le malheur, près de s'accomplir[1]; seule, « l'horreur issue de l'antique Nuit » l'émeut — moins de frayeur que de dégoût, et Gœthe s'est ici très heureusement souvenu de la première scène des *Euménides* : de même que la Pythie recule d'horreur en voyant, au pied des autels, Oreste couvert de sang, près de la troupe terrifiante des Erinnyes, Hélène revient à pas précipités quand elle a vu la Phorkyade accroupie à son foyer. Son intervention dans la scène de dispute entre la Phorkyade et les Chorétides rappelle aussi celle de Clytemnestre séparant, à la fin de l'*Agamemnon*, Egisthe et les vieillards du chœur, qui vont en venir aux mains. Ces souvenirs de la tragédie grecque se retrouveront à chaque scène : la naissance d'Euphorion sera rapprochée de celle du fils de Maia, Gœthe ne voulant pas que cette invention ait un air exclusivement barbare[2]; les pressentiments, ici comme dans les *Affinités*, serviront souvent de moyen tragique[3]; la mort d'Euphorion sera déplorée par le chœur en un chant de deuil, et la situation, dans son ensemble, rappellera celle de ce *Phaéthon* que Gœthe s'efforçait de restituer à la même époque[4].

Mais toutes ces pieuses réminiscences ne peuvent faire qu'*Hélène* nous donne longtemps l'impression d'une tragédie. Dès la scène de la *Cour intérieure d'un château*, toute émotion dramatique disparaît, et nous n'avons plus qu'allégorie pure. Car la nouvelle de l'arrivée de Ménélas, qui met Hélène à la merci de la Phorkyade, n'est pas un danger dont nous puissions être très émus : apparemment, tout cela n'est qu'illusion, et ce sont des esprits qui, sur l'ordre de Méphistophélès, sonnent ces trompettes menaçantes qui vont précipiter l'exode des femmes grecques. — Gœthe se rappellera bientôt que

1. V. 3975 et suiv. Le rôle de Faust est ici très discrètement préparé.

2. « Tout ce qui arrive en ce jour. dit le chœur, n'est qu'un écho funèbre des jours magnifiques de nos aïeux. » (V. 5025-9.)

3. Notamment dans la scène entre Hélène, Faust et Euphorion, v. 5083 et suiv.

4. Le rapprochement est de Morsch : « En bas, la joie du chœur, qui fête un hyménée; en haut, le danger toujours grandissant, et, tout à coup, la chute du jeune homme parmi la joie de la cérémonie nuptiale, et le chant de fête faisant place à un chant de deuil ». (*O. l.*, p. 53.)

son Hélène n'est qu'un personnage symbolique qui doit être étudié non pour lui-même, mais pour sa contribution à l'œuvre d'ensemble : elle représente la beauté, non dans ce qu'elle fait éprouver de joie et de douleur à qui l'a reçue en partage, non dans ses rapports avec la destinée humaine — ce qui serait proprement le sujet tragique, — mais à un point de vue impersonnel, objectif, dans son influence sur la formation de notre idéal moral. Dès lors, Gœthe ne pourra la traiter longtemps comme une individualité. A-t-elle été vraiment coupable, — puisque, à l'entendre, « elle fut saisie par un ravisseur quand elle allait, pour obéir à un pieux devoir, visiter le temple de Cythère[1] » ; ou bien l'origine de sa faute est-elle « ce demi-veuvage[2] » pendant lequel elle quitta Sparte pour aller « vers les joies inépuisées de l'amour » ? Il ne nous importe guère de le savoir, puisqu'il faudra l'oublier tout à l'heure, et que le sujet n'est pas là. Oui sans doute, nous trouvons au commencement de l'acte des amorces de tragédie, et l'Hélène de Gœthe courageuse, calme, de raison droite et de langage mesuré, est une figure grecque très bien posée dès l'abord, mais c'est, en somme, un être supra-réel et qui vit de concepts plus que de chair et de sang : quand les Chorétides et la Phorkyade ont, dans leur dispute, évoqué les monstres mythiques, Hélène en est obsédée « au point qu'elle se sent elle-même entraînée dans l'Orcus[3] », et que les campagnes natales ne peuvent plus la retenir. Le passage semble énigmatique, mais il est très logique, au fond. Hélène n'est qu'un esprit, évoqué grâce à ces Mères qui détiennent les formes typiques : c'est donc avec raison qu'elle se demande ici-même : « Ai-je été tout cela, le suis-je, le serai-je à l'avenir, le fantôme et l'épouvantail de ces dévastateurs de villes ?[4] » Le temps n'existe plus pour elle, car elle est l'*idée* éternelle de la beauté qui excite les désirs et la fureur de l'homme, mais qui l'élève aussi, et qui fait entrer dans son âme le calme

1. V. 3898 et suiv.
2. V. 4250-7.
3. V. 4222 et suiv.
4. V. 4227 et suiv.

serein et l'harmonie. Avec une piétié louable, Düntzer[1] s'indigne d'entendre parler ici de « marionnettes » ; il n'admet pas non plus qu'on trouve ici de la « fantasmagorie », mais il est véritable pourtant qu'Hélène a été évoquée du séjour des formes, qu'elle s'envolera sous nos yeux, et qu'elle est, en somme, une conquête spirituelle de Faust, un idéal suscité en lui par un long voyage à travers le monde antique. Nous voilà bien haut par delà les personnages et les émotions de la tragédie!

L'idée de destinée reparaît à la fin, après la mort d'Euphorion, dans l'adieu d'Hélène[2] : « une parole ancienne, hélas, se justifie en moi, c'est que le bonheur et la beauté ne forment point d'union durable.... » Mais combien d'autres idées, combien de symboles nous ont fait, dans l'intervalle, oublier les premières impressions. On sait d'ailleurs qu'*Hélène*, dans la pensée de Gœthe, n'a pas toujours eu un dénouement tragique : elle devait finir d'une tout autre manière, quand la mort de Byron à Missolonghi vint changer le premier dessein. Gœthe rapprocha naturellement son Euphorion, symbole de la poésie moderne, de ce poète génial et passionné, « ni antique ni romantique, mais pareil au jour présent[3] ». Le combat pour la Grèce, d'une part, et d'autre part l'aspiration vers la poésie, vers l'amour et vers le déploiement d'une libre énergie, durent s'associer dans la pensée de Gœthe. Et comme il avait une sympathie profonde pour « le plus grand talent du siècle[4] », en même temps qu'une reconnaissance émue pour l'admiration que Byron lui avait constamment témoignée (il venait précisément de recevoir, avec un retard de cinq ans [1826], la dédicace de *Sardanapale*, et *Werner* lui avait été également dédié)[5], il voulut élever dans son *Hélène* un monument[6] au malheureux

1. *O. l.*, p. 200.
2. V. 5327 et suiv.
3. Avec Eckermann, 1827, I, p. 250.
4. *Ibid.*
5. Voir à ce sujet K. Fischer, *o. l.*, p. 233 et suiv. ; cf. A. Brandl, *Ueber Gœthes Verhältniss zu Byron*. Gœthe-Jahrbuch, XX (1899).
6. L'expression est d'Eckermann, *o. l. : Sie haben ganz Recht gethan ihm in der Helena das unsterbliche Denkmal der Liebe zu setzen.*

poète. Il ne fit pas seulement des allusions très directes à la lutte pour l'indépendance grecque : il mit dans la bouche du chœur un chant funèbre qui ne convient — il ne le sait que trop — ni au rôle ni au caractère des femmes qui le prononcent. Toutefois, quand il nous représente la fougue impétueuse d'Euphorion, ce n'est pas seulement à Byron qu'ils pense, mais à ces Romantiques dont il montre les élans désordonnés, et qu'il invite à résipiscence dans la pièce intitulée : *Parnasse allemand.* Lorsque Euphorion vient s'écraser aux pieds de Faust et d'Hélène, il meurt de son audace présomptueuse[1], et ce nouvel Icare qui a gravi « des marches vertigineuses pour s'élancer dans l'espace fécond en douleurs[2] », doit nous rappeler, avec une note attendrie et mélancolique, cette race téméraire (*verwegenes Geschlecht*) qui monte sur le Parnasse allemand avec des gestes de Bacchants furieux, en saccageant les buissons et en écrasant les fleurs[3].

En associant à la destinée de Byron celle de l'enfant de Faust et d'Hélène, Gœthe n'a guère été fidèle à la logique de ses symboles. Si l'union du lyrisme moderne avec la calme et simple harmonie antique doit produire la vraie poésie, la fougue déréglée d'Euphorion ne peut s'expliquer, non plus que sa fin tragique. Car cette poésie ne doit pas périr. Aussi Düntzer admet-il, non sans vraisemblance, que, dans le premier dessein, Euphorion prenait son vol pour aller se révéler au monde. Dans la forme présente du poème, nous voyons mal ce qu'il tient d'Hélène. Il manque trop à ce génie la mesure et l'équilibre qui marquent précisément, dans la suite du drame, l'influence d'Hélène sur la pensée de Faust.

C'est à la fin de l'acte que la fantaisie du poète nous entraîne le plus loin de tout drame et de toute réalité : *Hélène* s'achève en féerie philosophique. Gœthe s'est donné le plaisir de développer ici sa théorie de l'immortalité. Il part de l'idée

1. V. 5283.
2. V. 5267-8.
3. *Ach, die Büsche sind geknickt | Ach die Blumen sind erstickt | Von den Sohlen dieser Brut. — Deutscher Parnass.*

aristotélique d'entéléchie (c'est pour lui un autre nom de la monade[1]), et il entend sous ce terme l'énergie agissante qui constitue l'individualité spirituelle de l'homme. Cette énergie est indestructible, mais nous ne sommes pas tous pareillement immortels, « et pour se manifester dans l'avenir comme grande entéléchie, il faut d'abord en être une[2] ». Cette théorie, Gœthe l'avait exprimée avec un bel élan lyrique, sous l'impression de la douleur profonde que lui causa la mort de Wieland. Les monades sont impérissables, mais inégales en force : il y a des monades esclaves et des monades reines, et celles-ci, par leur puissance attractive ou impérative, s'imposent pour l'éternité. Elles gardent la conscience du passé, ou plutôt elles sont la conscience de l'univers et les grands événements de son histoire s'inscrivent en elles, dépouillés de la gangue des faits non significatifs : c'est ainsi que, pour les grands génies, la science est souvent réminiscence. Gœthe conçoit alors une ascension constante des monades supérieures « pour qui l'on ne peut admettre d'autre destination que de prendre une part éternelle aux joies des dieux, en s'associant à la félicité dont ils jouissent comme forces créatrices[3] ». L'âme d'un Wieland sera la monade d'un astre bienfaisant, tandis que les âmes vulgaires qui ne se seront pas fait, par la pensée ou par l'action, une personnalité durable, iront s'associer à d'autres monades d'ordre inférieur.

C'est cette conception que Gœthe nous décrit, comme étant sur le point de se réaliser, dans la partie lyrique qui suit la disparition d'Hélène : celle-ci retourne dans l'Hadès, où elle doit demeurer fixée dans sa forme éternelle, mais il n'en est pas de même des Troyennes captives qui composent le chœur : sur cette foule anonyme la nature éternellement vivante revendique un droit légitime[4] ; elles se dissolvent et vont se mêler à la vie des arbres, de la montagne, des sources, de la vigne : seule, Panthalis, la coryphée, par son

1. Avec Eckermann, II, 131.
2. *Ibid.*, II, 101.
3. Entretien avec Falk. Voir plus haut, p. 181.
4. V. 5375 et suivants.

fidèle attachement à Hélène, mérite de garder la personnalité. De nouveau nous nous éloignons et de la réalité et de la logique. Gœthe dit qu'il se donne le plaisir de faire rester sur terre les jeunes filles du chœur. Elles devraient, en bonne logique, retourner dans l'Hadès avec Hélène. Sans doute, nous devons entendre que le séjour d'en bas ne peut retenir ces « esprits » qui appartiennent à la nature vivante, sans cesse renouvelée : la mort n'est pour eux qu'un état passager, et leur place ne peut être au lieu d'immortalité qui garde les types immuables : ils sont trop vivants pour habiter les prairies d'asphodèles, trop peu pour séjourner parmi ceux qui vécurent fortement et pleinement, et qui restent de grands exemplaires de l'humanité; la mort les rend donc au courant de la vie universelle. — Mais si la doctrine est bien déduite, comment expliquer cependant que les chorétides soient venues de l'Hadès avec Hélène [1]? Pourquoi y étaient-elles descendues? Gœthe eût répondu sans doute à ce sujet ce qu'il disait à propos d'une autre contradiction de son poème : « Si ce que crée la fantaisie ne posait pas d'éternels problèmes à l'intelligence, la fantaisie n'aurait vraiment pas grand chose [2] ! »

Ainsi Gœthe s'embarrasse peu de la rigueur logique, afin de développer, et de réaliser presque, une théorie qui lui tient à cœur. Il ne s'agit pas ici de vagues symboles et d'idées banales : il ne veut pas simplement nous faire entendre que la survie de l'homme est dans la durée de ses actes, et son immortalité dans le don de lui-même à une fin qui le dépasse; non, il exprime sa croyance sur la destinée de l'homme, une vraie doctrine eschatologique. Et cette doctrine, ou plutôt ce rêve, n'est qu'une très libre transposition de certaines idées spinozistes. « Celui qui ne s'est acquis aucun nom, qui n'a pas de nobles désirs, celui-là appartient aux éléments [3] » :

1. La Phorkyade, dans la scène de dispute, ne ménage pas les allusions à cette origine : « *zum Orkus hin! da suche deine Sippschaft auf!* », v. 4203.

2. Avec Eckermann, I, 251.

3. V. 5369-70. On en rapproche (Düntzer, p. 237) ce passage d'une lettre de G. de Humboldt à Caroline de Wolzogen : « *Es gibt eine geistige Individualität, zu der aber nicht jeder gelangt, und diese als eigenthümliche Geistesgestaltung ist ewig*

dans cette parole de la coryphée nous retrouvons un écho lointain de certains principes de l'*Éthique* [1]. Ces « nobles désirs » nous disputent aux éléments, comme l'amour de Dieu[2], en occupant la plus grande partie de notre âme, la rend, par cela même, éternelle. Mais il y a loin de l'immortalité du type individuel, selon Gœthe, à l'idée d'éternité, selon Spinoza. Rapportée aux principes de l'*Éthique* cette immortalité est pure contradiction[3]; mais à notre raison nous devons attribuer l'*éternité*, parce que tout ce qui est vrai est réel, existe donc en Dieu, et, par suite, est éternel. On voit que les idées de Gœthe n'ont qu'une simple *analogie* avec la théorie spinoziste[4]. Ce que celle-ci conçoit comme de pures conséquences logiques est ici réalisé par l'imagination et transposé dans un monde de matière et de formes. Les pièces lyriques *Individu et Tout* (*Eins und Alles*) et *Testament* (*Vermächtniss*) étaient, assurément, d'un Spinozisme plus orthodoxe. — Mais ce qu'il nous faut surtout constater, c'est la façon délibérée dont Gœthe rompt ici avec la logique de son action et de ses symboles : il a la concience de se mouvoir dans la sphère haute et libre des idées générales, des types

*und unvergänglich. Was sich nicht so zu gestalten vermag, das mag wohl in das allgemeine Naturleben zurückkehren* » (8 mai 1830). On ajoute, naturellement, (Schröer, p. 278), que Humboldt connaissait notre troisième acte, imprimé en 1827.

1. Quant l'être s'est uni à sa cause immanente, son existence est indépendante de toute détermination externe et n'a de rapport qu'avec son essence propre, qui est celle de Dieu. Or, Dieu a comme caractère l'éternité. Nous sommes donc éternels en tant que nous nous unissons à Dieu, que nous avons la conscience de Dieu. Il s'ensuit que plus l'homme avance dans la vie, plus il diminue dans son âme la part de l'individualité qui est promise à la mort : il remplit son âme d'idées vraies, et par conséquent, d'éternité.

2. Voir, à ce sujet (*Ethique*, V. XXXIX), la proposition : « Celui dont le corps est propre à un grand nombre de fonctions a une âme dont la plus grande partie est éternelle ».

3. Car c'est l'éternité revêtue des catégories de l'imagination. Nous lisons dans le Corollaire de la proposition V, XL : « La partie éternelle de l'âme, c'est l'entendement, par qui seul nous agissons, et celle qui périt, c'est l'imagination, principe de nos facultés passives ».

4. Delbos (*Le problème moral dans la philos. de Spinoza*, p. 310) voit, de même, dans la théorie des *monades* rappelée plus haut : « ... une libre traduction de la doctrine spinoziste selon laquelle chaque homme a une part d'autant plus grande d'éternité consciente qu'il produit dans son âme plus d'idées adéquates ».

et des concepts, bien au-dessus des simples lois du poème dramatique.

Ce sont les nymphes de la vigne qui font entendre le dernier chant, et l'acte se termine par un tableau de bacchanale[1] qu'on a quelquefois étrangement interprété. Düntzer y voit le symbole de la dissolution du monde antique[2] : tandis que Galathée, à la fin de la nuit de Walpurgis, nous montrait la suprême perfection de l'art grec, nous aurions ici l'image de la décadence, causée par le culte orgiaque de Dionysos. La plupart des critiques, notamment Schröer[3] et Loeper[4], ont commenté plus sainement cette bacchanale : ils y voient « la plénitude de la vie antique », ou encore le plus expressif des mythes grecs, qui contient à la fois le symbole du rajeunissement de la nature, et celui de l'immortalité. Il semble qu'on puisse donner à ce morceau une signification plus précise. Il est d'abord à remarquer que le tableau n'est nullement aussi réaliste qu'on a bien voulu le prétendre : Düntzer en exagère singulièrement la « bestialité ». Il est difficile, au contraire, d'imaginer une bacchanale qui soit d'un art plus discret et mesuré[5] : le chœur nous montre d'abord le labeur acharné de l'homme, tandis que Dionysos se repose, ou folâtre avec les faunes; puis, quand les dieux, et surtout Hélios, ont fait prospérer les travaux, la vigne s'anime, on foule « la sainte abondance des grappes », Dionysos se dépouille du voile des mystères, et la bacchanale se déchaîne : « têtes et panses sont pleines à déborder... car, pour loger le vin nouveau, on vide rapidement les vieilles outres[6] ». Ce tableau est traité dans une manière si pure, si éloignée de toute violence qu'aucun exemple ne pourrait, ce semble,

1. On compare, avec raison, la première épigr. vénitienne (bacchanale d'après les sarcophages).

2. Commentaire, p. 238.

3. II, p. 278.

4. II, p. 227.

5. Le caractère *bestial* de ce morceau est, pour Düntzer, dans la représentation de l'âne et des chèvre-pieds. C'est être bien rigoriste. La fin de *Pandora* est évidemment plus sereine, mais aussi c'est un calme défilé dionysiaque, nullement une bacchanale.

6. V. 5424 et suivants.

mieux illustrer les idées de Gœthe sur *la Parodie chez les Anciens*[1]. Mais cette conformité n'est assurément pas fortuite. Si Gœthe a réservé cette bacchanale pour la fin de l'acte, et s'il emploie la forme « allègre et dansante » du tétramètre trochaïque[2], c'est pour terminer sa pièce à l'imitation du théâtre grec : ce chœur final est, dans sa pensée, une manière de drame satyrique. Ainsi nous est montré, après la leçon de sagesse mesurée et de gravité sereine, le débordement de la vie sensuelle. Le dramatiste grec trouve dans la vie journalière deux aspects contrastés : l'attitude noble, le sentiment mesuré, tel est bien l'idéal poursuivi, et la leçon faite à ces jeunes gens que Platon veut élever parmi les images du beau, comme dans un air salubre; mais il faut aussi que s'épuise par moments la veine de joie grossière et intempérante : certains cultes officiels lui permettent de se dépenser d'un seul coup[3] : le théâtre, en lui faisant sa place à côté des émotions tragiques, nous en libère, en même temps qu'il nous donne une image complète de la vie. C'est avec cette pensée, croyons-nous, que Gœthe achève et complète son *Hélène* par un raccourci de drame satyrique.

## III

Nous avons, en étudiant l'action d'*Hélène*, cherché dans quelle mesure la pièce, par sa matière et par sa conduite, a figure de tragédie grecque. Le chœur y tient une si grande place qu'on est tenté d'examiner si ce ne sont pas ses chants qui, dans chaque partie, forment les subdivisions, et comme l'ossature de la pièce. Nous en trouvons, en effet, une assez sérieuse apparence. Dans la première partie (*Devant le palais*

1. Voir plus haut, p. 356, notamment : *Vielmehr wird hier das Rohe, Brutale, Niedrige, das an und für sich selbst den Gegensatz des Göttlichen macht, durch die Gewalt der Kunst dergestalt emporgehoben, dass wir dasselbe gleichfalls als an dem Erhabenen theilnehmend empfinden und betrachten müssen.*

2. Ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος... Ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα. (Aristote. *Rhét.*, III, VIII, 2.)

3. Voir, à ce sujet, Boutmy, *Le Parthénon et le génie grec*, p. 170.

*de Ménélas*) nous avons, après le prologue-parodos[1], trois épisodes[2] et trois stasima[3]; dans la deuxième et dans la troisième parties (*Cour intérieure d'un château. — Grottes et bosquets*) deux épisodes et deux stasima, mais la deuxième partie, comme la première, a une scène d'introduction, suivie d'un chœur. Nous mettons à part le solo lyrique de Faust (éloge du pays grec, v. 4894 et suivants) et les chœurs qui suivent la disparition d'Hélène : cette féerie philosophique dont nous avons parlé ne ressemble à rien qui se soit jamais vu dans aucun drame. L'exodos proprement dite peut comprendre l'adieu d'Hélène et ce qui suit, jusqu'au départ de la coryphée.

Gœthe adopte la division la plus ordinaire du chœur, la *dichorie* : douze chorétides[4] forment deux demi-chœurs se

1. Le chœur intervenant déjà par ses réflexions dans l'exposition du sujet que fait Hélène, ces deux divisions ne sont pas très distinctes l'une de l'autre.

2. Voici comment nous pourrions résumer le plan général de la pièce :

I. Hélène et le chœur (Prologue-parodos).
- *Episode* α. Hélène revient au palais. Apparition de la Phorkyade.
- *Stas.* α. V. 4085-4141.
- *Epis.* β. Querelle entre la Phorkyade et le chœur. La Phorkyade et Hélène. Hélène s'évanouit.
- *Stas.* β. V. 4270-4296.
- *Epis.* γ. Réveil d'Hélène, préparatifs du sacrifice. Prédictions et sarcasmes de la Phorkyade; départ.
- *Stas.* γ. V. 4466-4514. Chant *en marche* plutôt que chant *en place*. Mais il marque bien une division de l'action.

II. Coryphée, Hélène et chœur (V. 4540-4569).
- *Epis.* α. Faust, Hélène, Lyncée. Les rimes.
- *Stas.* α. V. 4773-4798.
- *Epis.* β. La Phorkyade annonce l'arrivée de Ménélas. Faust prépare le combat.
- *Stas.* β. V. 4870-4893.
- γ. Solo lyrique de Faust (V. 4894-4961).

III. *Epis.* α. La Phorkyade et le chœur. La Phorkyade raconte la naissance d'Euphorion.
- *Stas.* α. (5017-5066). La naissance d'Hermès.
- *Epis.* β. Hélène, Faust, chœur, Euphorion.
- *Stas.* β. Thrène (V. 5295-5326).
- *Exodos.* Hélène, La Phorkyade, chœur, coryphée (5327-5372).

3. Nous appliquons ici ce terme, d'une façon générale, à tout chant du chœur marquant une division de l'action, alors même que ce chant n'est pas antistrophique, comme, par exemple, le thrène sur la mort d'Euphorion.

4. C'était sans doute le nombre des choreutes dans la tragédie grecque avant Sophocle.

tenant l'un d'un côté de la scène avec la coryphée, l'autre en face de lui avec Hélène. Nous parlerons plus loin de l'impression plastique qui est obtenue au moyen des *figures* de ce chœur; nous devons nous arrêter d'abord à la forme extérieure de ses chants, qui tend, d'ailleurs, au même effet. Au premier degré se placent les séries de strophes identiques : telles sont, par exemple, les quatre strophes trochaïques de huit vers dont se compose le thrène sur la mort d'Euphorion; puis vient la *dyade*, la strophe et l'antistrophe, entre lesquelles peuvent s'intercaler des trimètres [1]; mais c'est de la triade que Gœthe fait un usage constant, et qui rappelle beaucoup plus le lyrisme de Pindare et de Simonide que celui de la tragédie. On sait, en effet, que le chant tragique des Grecs va droit devant lui, d'une course continue [2], et n'emploie que par exception l'arrêt de l'épode. La triade, dans *Hélène*, se présente tantôt seule [3], tantôt précédée d'une proode [4], tantôt interrompue par des trimètres formant des sortes d'épirrhèmes. C'est ainsi que, dans le prologue, la triade nous offre le schéma suivant :

A (strophe) α récit d'Hélène.
A′ (antistr.) α′ —
Γ épode.

Ce système rappelle certaines parodoi, dites épirrhématiques, notamment celles dont les épirrhèmes anapestiques ne se répondent pas entre eux [5]. Il est vrai qu'en pareil cas nous ne trouvons point d'épode. La tragédie grecque offre également des Commoi épirrhématiques formés de strophes

1. Par exemple v. 4345 et suivants (strophes de 5 vers, composées de 4 tétramètres et d'un dimètre trochaïques).
2. Cf. Maurice Croiset, *Hist. de la Litt. gr.*, t. III, p. 146.
3. V. 3998-4025, 4773-4798, 4870-4893.
4. V. 4270-4296.
5. Cf. Masqueray (*o. l.*, p, 51), qui donne le schéma de *Philoctète*, 135-218 :
A chœur α Néopt.
A' — β Néopt., chœur. Néopt.
B —
B' — γ Néopt.
Γ chœur. Néopt., chœur.
Γ' — — —

chantées entre lesquelles s'intercalent des épirrhèmes récités; mais ceux-ci sont égaux les uns aux autres[1].

Une intéressante combinaison strophique est celle que Gœthe emploie dans le deuxième chant du chœur (4085-4141). En voici le schéma :

A A′ B B′ – Γ – Δ Δ′ E E′[2].

On a considéré Γ comme une épode, et il a fallu reconnaître que rien d'analogue ne se rencontrait dans le lyrisme grec : nous avons plutôt ici une *mésode*, et nous pouvons, en tenant compte d'assez sensibles différences, rapprocher de ce chœur soit certaines monodies mésodiques de la forme A B A′ – Γ Δ Γ′ (Eurip., *El.*, 112-166)[3], soit un trio mésodique de Sophocle tel que celui des *Trachiniennes* (1005-1043) dont le schéma est : A B A′ – Γ – Δ B′ Δ′[4]. — Ce qui nous frappe surtout ici, c'est la parfaite appropriation de la forme lyrique à l'idée : le chœur, dans un admirable *crescendo*, nous décrit l'embrasement d'Ilion, et « ces figures fantastiques qui marchent, grandes comme des géants, à travers la sombre vapeur qu'environne la lueur du feu[5] » ; puis il s'interroge : ces visions ne furent peut-être qu'une suggestion de l'angoisse, mais ce qu'à cette heure il voit bien de ses yeux, c'est la laideur horrible de la Phorkyade. Cette étape du développement est précisément marquée par la mésode, dont Gœthe fait ici — d'instinct, évidemment — le même usage que les Tragiques grecs.

Le lyrisme d'*Hélène* n'est pas toujours astreint à cette symétrie : Gœthe, comme ses modèles, emploie au besoin les

1. Masqueray, p. 131. Eschyle, *Suppl.*, 347-406 :

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | chœur | α | Roi |
| A' | — | α' | — |
| B | — | β | — |
| B' | — | β' | — |
| Γ | — | γ | — |
| Γ' | — | | |

2. Nombre des vers : 5.5-6.6.-9-8.8.-5.5.
3. Cf. Masqueray, *o. l.*, p. 274.
4. *Ibid.*, p. 225 et suiv.
5. V. 4103 et suiv.

mètres libres[1], c'est-à-dire des vers d'espèces différentes, en séries irrégulières et sans correspondance antistrophique. Nous en avons un curieux exemple dans le chœur qui précède l'entrée de Faust (v. 4540-4569) : à un système anapestique de treize vers succède une série libre où le chœur, plein d'une joie sensuelle à la vue des beaux jeunes gens, décrit leur cortège et le trône que l'on bâtit pour y faire monter Hélène : anapestes, dactyles, trochées et choriambes se suivent ou s'associent de manière à donner l'impression la plus vive d'un élan spontané, mais avec un sentiment très juste et classique de l'affinité de ces mètres. Le même sentiment se marque encore dans les légères divergences des strophes et des antistrophes ; Gœthe — comme les Tragiques grecs — n'observe pas une stricte responsion : dans des vers composés de dactyles, trochées ou choriambes, il emploie volontiers le trochée comme substitut du dactyle[2]; ou bien, tout en gardant les mêmes éléments, il en change quelquefois la place[3]. Ce sont là d'ailleurs des licences qui semblent bien discrètes, si l'on songe à ce qu'il y a d'artificiel dans cette symétrie antistrophique des chœurs d'*Hélène*. Les Grecs ont pu mettre dans les parties lyriques de leur tragédie la symétrie la plus complexe et la plus ingénieuse : l'alternance des acteurs et des choreutes, les différents modes d'exécution, le retour des périodes musicales, rendaient sensibles et vivantes les correspondances des parties et des mètres ; dans les strophes lyriques d'*Hélène* ces responsions de syllabes, que l'oreille cesse de saisir dès que les systèmes sont un peu variés, ne sont plus que lettre morte : c'est un pieux hommage à la tragédie grecque, une curiosité pour le lecteur qui veut compter et peser les syllabes ; mais ce qu'il faut le plus admirer, c'est que l'élan lyrique se développe souvent d'une façon si large, sans être arrêté par ces entraves inutiles.

1. Ce sont les ἀπολελυμένα de la tragédie grecque.

2. Par exemple : v. 4482 et 4493, où alternent : –⏑–⏑⏑–⏑⏑– et –⏑–⏑–⏑⏑–. De même v. 4870 et 4879 ; 5040 et 5057.

3. Cf. v. 4871 et 4880.

## IV

La recherche de la symétrie ne se montre pas seulement dans les parties lyriques, mais dans le drame tout entier, qui est conçu selon le système que Gœthe applique avec persévérance pour obtenir le maximum d'effet plastique : équilibre des tirades, attitudes expressives, tour sentencieux. Le dialogue s'aiguise souvent en stichomythies : des tétramètres trochaïques opposent leurs hémistiches en deux ripostes[1], et le dialogue ordonne symétriquement des groupes de 2, 4, 6 et 8 vers, soit consécutifs, soit séparés par un court intervalle[2]. Dans la querelle entre la Phorkyade et le chœur la stichomythie s'accompagne d'un jeu de scène : les six jeunes filles qui forment le demi-chœur chantant à la tête duquel est la coryphée s'avancent successivement pour apostropher la Phorkyade[3]. Ailleurs, la danse se marie au chant : Euphorion et le chœur forment de gracieuses rondes, tandis que Faust contemple et décrit son fils avec tendresse : nous voyons ses bras qui se meuvent harmonieusement, sa chevelure bouclée qui s'agite et brille dans la lumière, ses pieds qui glissent légers sur le sol, ses mouvements souples et bien enchaînés[4]. Toute cette scène est d'un effet vraiment plastique, et la même impression est produite de différentes manières dans tout le cours de la tragédie. Nous l'éprouvons quand le chœur chante la naissance d'Hermès, cet espiègle *bambino* aux membres souples et nerveux; quand Euphorion, s'emparant d'une chorétide, « entraîne l'enfant mignonne et drue pour une jouissance conquise de force[5] »; dans la bacchanale de la fin, qui n'est qu'une suite de bas-reliefs. Mais si le caractère

1. V. 4311-12.
2. V. 4362 et suivants : deux groupes de 8 vers (Phorkyade) séparés par 2 vers (Hélène).
3. Comme la coryphée commence et finit le débat, la Phorkyade riposte huit fois, et l'ensemble comprend seize vers. — G. Hermann attribuait aux quinze choreutes chantant successivement les κόμματα d'un chœur d'Ion (184-236). Gœthe se souvenait-il de cette division (qui n'est plus admise aujourd'hui)?
4. V. 5143 et suivants.
5. *Schleppe ich die derbe Kleine | zu erzwungenem Genusse.* V. 5182 et suivants.

essentiel de la forme plastique est — comme on l'a vu — l'expression typique de la vie dans une unité rigoureuse, ce caractère est plus particulièrement sensible dans les attitudes que le poète fixe et prolonge sous nos yeux, en appuyant, pour ainsi dire, sur l'effet. C'est, par exemple, l'effrayante apparition de la Phorkyade : lorsque Hélène entre dans le palais, elle aperçoit près des cendres du foyer « accroupie sur le sol, une grande femme voilée, comparable non pas à une dormeuse, mais à une songeuse[1] » ; la reine se détourne et veut s'éloigner, « mais le monstre s'arrache aussitôt du sol : impérieux, il barre le chemin, et se montre en sa grandeur décharnée, avec son regard creux, voilé de sang, en sa forme étrange, faite pour égarer l'œil et l'esprit ». Plus loin, quand la Phorkyade annonce que Ménélas veut sacrifier la reine et pendre ses suivantes, c'est Gœthe lui-même qui, dans une note de mise en scène, nous signale le tableau vivant : Hélène et le chœur, immobiles de stupeur et d'effroi, forment un groupe expressif, harmonieusement disposé[2]. Le rôle de la Phorkyade fournit encore des motifs analogues, lorsqu'elle s'avance en élevant dans ses mains la lyre et le manteau d'Euphorion, ou lorsqu'elle se dresse gigantesque dans le proscenium, pour commenter la pièce en manière d'épilogue.

La figure effrayante de la Phorkyade et la fougue indomptée d'Euphorion ne font que mieux ressortir l'idéal de mesure et de sereine beauté qui est la fin toujours présente de la tragédie d'*Hélène*, et qui lui donne sa vraie signification. Les trimètres iambiques n'ont plus la vive allure, l'air « agissant » de leurs modèles grecs : alentis par des composés descriptifs et épiques, il donnent en général l'impression d'un bercement calme, ils nous entraînent moins dans l'action qu'ils ne nous attardent à la beauté des paysages, des formes, des attitudes. De là, quelquefois, leur air trop tranquille et compassé. Lorsque Panthalis voit revenir à pas précipités la reine, que vient d'épouvanter la Phorkyade, elle s'adresse ainsi à ses compagnes : « Quittez maintenant des chants le *sentier envi-*

1. V. 4062 et suivants.
2. V. 4318.

*ronné de joie* et tournez vers les battants de la porte votre regard[1] ». Et lorsque Hélène veut exprimer son effroi, elle le motive d'abord, et le décrit avec des comparaisons qu'on n'attendait pas : « A la fille de Zeus ne sied point une crainte vulgaire, et la main fugitive et légère de la frayeur ne la touche pas; mais l'horreur sortie dès l'origine du sein de l'antique Nuit et qui, sous mille formes, comme des nuages embrasés du gouffre enflammé de la montagne, monte et se roule encore, ébranle aussi la poitrine du héros[2] ». — Nous retrouvons ici plusieurs caractères, souvent rencontrés déjà, de cette poésie antiquisante, en particulier cette tendance à ne pas exprimer seulement les sentiments et les pensées, mais aussi les lois qu'ils manifestent. Hélène, qui nous apparaît toujours plastique et sereine, blâme ainsi la Phorkyade, qui a traité les chorétides de « femmes ivres » et de « Ménades » : « celui qui réprimande les servantes en présence de la maîtresse porte sur le droit domestique de celle qui commande en souveraine une main audacieuse[3] ». Tout nous est ainsi présenté « sous le caractère de la généralité »; la Phorkyade elle-même répond aux insultes du chœur par une sentence que nous voyons peu à peu s'enfler en parabole : « Vieille est cette parole, mais grand et vrai en demeure le sens, que la pudeur et la beauté ne suivent jamais ensemble, la main dans la main, le vert sentier de la vie. Profondément enracinée en toutes deux réside une vieille haine, et toutes les fois que leur route les met en présence, chacune d'elles tourne le dos à son ennemie. Puis elles se hâtent de poursuivre leur course, la pudeur affligée, la beauté pleine d'insolence, jusqu'à ce qu'enfin les enveloppe la creuse nuit de l'Orcus, si l'âge ne les a pas auparavant domptées[4]. »

1. V. 4026-7 : *Verlasset nun des Gesanges freudumgebnen Pfad...*
2. V. 4035 et suivants.
3. V. 4172-3.
4. V. 4142-4151.

## V

Nous avons maintenant à dégager la signification générale d'*Hélène* et à marquer sa place dans le *Faust*.

L'héroïne et le chœur nous représentent pour ainsi dire à deux degrés la conception grecque de la vie. Chez les chorétides, c'est l'amour sensuel de la beauté, du plaisir, de l'ineffable jouissance de sentir et de vivre. Ces Troyennes captives incarnent un idéal grec à la mesure des natures moyennes ou vulgaires. Mais la touche délicate avec laquelle Gœthe a rendu leur fraîche et jeune spontanéité est un des plus grands charmes du poème. Elles sont si jeunes, par leur grâce mutine, leur insouciance, et par cette folle étourderie qui les rend « dépendantes du moment, jouet de tous les souffles de bonheur et de malheur [1] ». La Phorkyade, qu'elles traitaient de « dégoûtant cadavre », devient, tout d'un coup, quand leur vie est menacée, « la plus sage des sibylles »; leur admiration éperdue de la beauté d'Hélène leur fait oublier jusqu'à leur triste condition de captives : leur joie est en leur maîtresse, et quand, sous les sarcasmes de la Phorkyade, la reine tombe inanimée dans leurs bras, elles font taire la femme aux mauvaises paroles, redoutant de voir s'évanouir « la forme unique entre toutes les formes qu'éclaira jamais le soleil [2] »; ce qui les torture, à l'aspect de la Phorkyade, c'est *l'indicible souffrance des yeux* que les choses disgrâciées font éprouver aux amants de la beauté [3]. Aussi ne s'étonne-t-on pas de les entendre librement exprimer leur désir sensuel des beaux jeunes gens : elles admirent avec convoitise leurs joues appétissantes « où elles mordraient volontiers [4] » ; de l'union de Faust et d'Hélène elles voient le côté sensuel, non le sens profond, et quand les deux amants s'abandonnent à leurs joies intimes [5] sous les regards du peuple, le chœur commente la

1. V. 4515 et suivants.
2. V. 4291 et suivants.
3. V. 4134.
4. V. 4550.
5. V. 4796.

scène avec une candeur qui a révolté certains critiques : on l'a traité d'impudique et d'éhonté. Il est véritable, en effet, que Gœthe lui ferme étrangement les yeux sur le vrai sens de cette scène : ces captives trouvent naturel qu'Hélène cède à Faust, d'abord parce qu'elle est en son pouvoir, dans ce château fort qui lui donne asile, ensuite parce que les femmes habituées à l'amour des hommes « s'y connaissent, mais ne choisissent pas (*Wählerinnen sind sie nicht, aber Kennerinnen*)[1] ». Ce principe et son commentaire ont paru choquants. De toute manière, ce qui ressort de ce passage, c'est la vie purement instinctive et sensuelle que Gœthe donne à ce personnage symbolique du chœur. Ce qui lui manque, — sauf dans les passages dont Gœthe reconnaît lui-même l'inconséquence, — c'est le sentiment intérieur et profond : la Phorkyade le lui fait assez entendre lorsqu'elle interrompt le morceau lyrique sur l'enfance d'Hermès : « Assez de fables ! La vieille multitude de vos dieux, laissez-la, elle a fait son temps ! Nul ne vous comprendra plus, car le tribut qu'il nous faut est plus élevé : c'est dans le cœur qu'il faut puiser ce qui doit agir sur le cœur[2]. »

Gœthe entendait marquer ici la différence entre le moderne et l'antique ; il pensait sans doute à la poésie lyrique moderne, aux confessions et aux méditations personnelles dont elle fait sa matière, à la complexité de notre vie individuelle, qu'un monde plus vaste, les progrès de l'histoire et des sciences, une religion mystique pour qui les sentiments intimes, les faits de l'âme sont l'essentiel, enfin une aptitude singulière aux plus diverses incarnations ont constamment accrue et enrichie. Mais la formule de Gœthe est trop générale et ne porte pas. Car elle n'est pas vraie du moderne seulement : on peut l'appliquer à la poésie grecque tout entière, y compris le lyrisme choral, interprète de la vie collective. Aussi Gœthe l'abandonne-t-il presque aussitôt, comme s'il cédait à un scrupule. Les chorétides se sentent attendries jusqu'aux larmes par les chants d'Euphorion : si la Phorkyade

1. V. 4782-3.
2. V. 5068 et suivants.

en est touchée, combien ces âmes harmonieuses doivent-elles l'être davantage! Et le chœur cesse un moment de n'être que l'âme sensitive du peuple grec : quelque chose de plus profond s'éveille dans sa conscience : « que l'éclat du soleil s'évanouisse si le jour se lève dans notre âme, et si, dans notre propre cœur, nous trouvons ce que le monde entier nous refuse[1] ! »

On sent nettement ici que Gœthe aime mieux sacrifier, une fois de plus, la stricte logique de son personnage que de blesser la vérité, même en apparence, pour la rigueur d'une antithèse. Ces deux strophes ne sont donc qu'une parenthèse qui nous met en garde contre une erreur : elles n'ont point de rapport avec le sens général de la tragédie, et le chœur reste bien le sol élémentaire où va fleurir l'idéal grec, représenté par Hélène. Mais, remarquons-le bien, les symboles qui nous sont montrés n'ont pas seulement un sens esthétique : la beauté d'Hélène n'est pas un objet de contemplation extasiée et passive, mais une force, et comme un moteur divin qui suscite l'héroïsme, l'amour des grandes entreprises, le hardi labeur guidé par la mesure et la raison. C'est en cela qu'*Hélène* n'est pas un épisode, mais un élément essentiel du second *Faust*.

On s'est demandé si cette influence était nettement montrée dans la suite du poème, et l'on a trouvé que deux vers de Méphistophélès ( « Tu veux donc mériter la gloire? On voit que tu viens de quitter des héroïnes[2]. » ) la marquaient médiocrement. Il est vrai que Gœthe n'insiste pas *expressément* sur la part qui revient à Hélène dans la transformation morale de Faust, mais cette insistance n'était pas nécessaire. La prédiction de la Phorkyade s'est bien accomplie : les vêtements d'Hélène portent Faust dans l'éther « au-dessus de toute chose vulgaire[3] », et si le nuage (« le nuage antique », disait Gœthe) qui vient le déposer sur des rochers abrupts change d'aspect et n'offre plus aux regards une femme aux formes divines,

1. V. 5079-5082.
2. V. 5573-4.
3. V. 5340-1 : *Es trägt dich über alles Gemeine rasch, | Am Aether hin, so lange du dauern kannst.*

mais un glacier lointain qui resplendit à l'orient[1], l'empreinte que le génie grec a laissée dans l'âme de Faust reste profonde et ineffaçable. La vue de la houle stérile, des éléments indomptés dont la force est sans but, exalte sa volonté, lui donne le désir ardent de combattre et de vaincre. Mais ce qui l'attire, c'est l'action féconde, et non la gloire, « qui est néant[2] » : sa fougue, raisonnable et saine, poursuit une belle réalité.

Enhardir l'homme à l'action héroïque, et le rendre docile à la raison calme et sereine, telle est bien la double influence de l'Hélène de Gœthe : de là découle cette morale de pure humanité qui va guider Faust vers le salut. Pour s'affranchir entièrement, Faust écarte la magie : devant la nature, il ne veut être qu'un homme; « J'ai traversé la vie avec la violence de l'orage; d'abord grande et forte, maintenant elle va sagement, elle va prudemment... Fou, qui par delà ce monde porte son regard clignotant[3] ! » Prendre conscience de nos facultés d'homme, et, dans une exaltation lucide, les employer pour un grand dessein proche de nous, telle est la leçon que nous donne la sagesse de Faust, sagesse bornée du côté de la chimère seulement, animée par l'enthousiasme, et qui laisse un champ illimité à l'effort de l'homme, puisqu'il ne doit jamais s'arrêter *à la satisfaction d'un instant*[4].

C'est ainsi que Faust juge la vie dans la scène où le mauvais démon des hommes, l'Inquiétude, le vient visiter. On a donné de cette scène les interprétations les plus diverses : K. Fischer[5] s'élève avec raison contre l'opinion de Lœper qui fait des quatre *Graue Weiber* des démons vengeurs, des sortes d'Erinnyes. De même Baumgart prétend à tort que Faust se raidit contre la force énervante de l'Inquiétude dans le moment même où il y succombe[6]. Ce n'est heureusement

1. V. 5440 et suivants.
2. V. 5576 : *Die That ist alles, nichts der Ruhm.*
3. V. 6825 et suivants.
4. V. 6839 : *Er, unbefriedigt jeden Augenblick.*
5. *Gœthe-Schriften*, t. IX, p. 981 et suivantes.
6. Baumgart appuie surtout son opinion sur les vers 6878-9 :

*Dämonen, weiss ich, wird man schwerlich los,*
*Das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen.*

Le sens de ce passage est plutôt : supprimer toutes les hantises de l'esprit

pas à cette déroute de l'effort humain qu'aboutit le second *Faust*. Le sens de cette scène est tout opposé.

Sur l'âme vigoureuse de Faust l'Inquiétude ne peut rien : cette force qui ronge et torture l'âme n'a pas de prise sur celui qui vit sainement la vie. Dans la rage de son impuissance, le démon privera du moins de la vue matérielle celui dont il ne peut aveugler l'âme ; mais alors Faust verra briller en lui-même une claire lumière, car c'est l'aveuglement de l'âme qui est pour l'homme le danger suprême : qui veut et peut s'y soustraire est sûr, quoi qu'il advienne, de vivre utilement et pleinement. — Si cette scène a égaré tant de commentateurs c'est qu'elle est *négative* : elle représente une manière de tentation que Faust est assez fort et sain pour repousser. Désormais, en effet, c'est d'une vue plus pénétrante qu'il poursuit l'œuvre commencée : il ouvre à des milliers d'êtres des espaces où ils vivront libres et actifs, sous l'aiguillon du danger. Et tandis qu'il pressent, dans une sorte d'extase, ce bonheur « de se dresser sur un sol libre, avec un peuple libre », Faust goûte « l'instant suprême », et meurt dans la conscience de son immortalité.

« Celui qui s'efforce en une constante aspiration, celui-là nous pouvons le racheter [1] » ; ainsi parlent les anges qui portent vers l'éther l'élément immortel de Faust, et, sous ce symbole, nous retrouvons la théorie chère à Gœthe : l'homme n'est pas immortel, il le devient [2]. Mais cette activité sans défaillance n'est pas la seule force qui nous « attire en haut » et donne la survie à notre monade : par delà le monde de l'action matérielle Gœthe nous dévoile celui des forces invisibles dont la plus puissante est l'Amour. Ce monde de la réalité suprême est celui dont Platon disait : « Aucun des poètes d'ici-bas ne l'a jamais célébré, aucun ne le célébrera jamais dignement [3]. » Gœthe a éprouvé lui aussi cette impuis-

est impossible, mais s'il en est une à laquelle Faust puisse prétendre échapper par la façon dont il pense, veut et agit, c'est précisément l'Inquiétude.

1. V. 7323-4 : *Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen.*

2. Voir page 395 et suiv.

3. *Phèdre*, p. 247c.

sance à le décrire : sur une échelle mystique qui monte vers la Mère Glorieuse il nous a montré des êtres de théologie; mais c'est commettre une erreur étrange de parler ici avec dédain d' « oratorio » ou de « cagoterie » : ces symboles ne recouvrent pas un dogme, mais une philosophie toute laïque. L'action des forces qu'ils expriment nous est représentée après la mort de Faust, mais ce n'est là qu'une apparence, une fiction nécessaire. Dans la pensée de Gœthe, le monde où s'exerce notre activité et celui des forces d'amour qui nous attirent ne sont évidemment pas successifs, mais coexistants. Ce n'est pas une grâce divine ni une intercession étrangère qui assure la permanence de notre âme individuelle, c'est notre énergie toujours en action, et l'amour qui lui renvoie, en quelque sorte, son propre rayonnement multiplié.

Ainsi, dans cette fin de la vie de Faust, ardente encore, mais sage, mesurée et humaine, l'influence d'Hélène laisse voir clairement sa trace, de même que le sentiment et la pensée de Gœthe sont imprégnés et vivifiés jusque dans l'extrême vieillesse par les lointaines impressions d'Italie et la révélation du génie grec. Si Faust est enfin parvenu « au séjour des grands ancêtres », c'est qu'il a sainement compris la valeur propre de cette vie [1], et qu'il s'est donné à une tâche grande et prochaine, dans une parfaite harmonie de sa pensée et de sa force [2]. C'est là qu'est la véritable et profonde influence d'Hélène, et la valeur, non pas seulement esthétique, mais largement humaine et morale de ce grand symbole [3].

1. C'est dans cette pensée que nous est montré le chœur des enfants bienheureux : Pater Seraphicus les fait descendre « en l'organe profane et terrestre de ses yeux » (v. 7293-4) pour qu'ils contemplent ce qui les entoure, et, comme ils furent prématurément éloignés de la vie, Faust les instruira de son expérience (v. 7469-70).

2. Cf. J. Volkelt, *Fausts Entwickelung vom Geniessen zum Handeln. Neue Jahrb. f. d. Klass. Alt.* XI, p. 508-521, 1903.

3. Sur les degrés de la purification de Faust (*Läuterungstufen*), sur *l'agent* de son salut (Energie personnelle, Grâce divine, Éternel féminin), le très original essai de critique impersonnelle de M. E. Lichtenberger (*Faust devant l'humanité, Gœthe-Jahrbuch*, 1905, p. 101 et suivantes) nous offre un ensemble très nettement ordonné de solutions typiques. Le problème posé dans cet essai de critique est d'autant plus complexe que, dans la pensée de son auteur, la méthode

sur laquelle il repose « est de mise dans tous les domaines, en histoire comme en philosophie, en religion comme en morale ». Cette méthode ne peut être évidemment appliquée qu'à des problèmes ou à des œuvres d'un intérêt *humain*, et dans des cas où une semblable consultation de l'humanité peut mettre sur la voie d'une solution longtemps cherchée ou d'une vérité utile. La question de la rédemption de Faust est bien de cet ordre. Le classement des solutions proposées et leur condensation en groupes typiques s'y montrent avec leurs principaux avantages qui consistent à faire préciser les idées, à faciliter, au besoin, leur combinaison, et à montrer les voies qu'il faut résolument suivre ou quitter.

# CONCLUSION

L'étude qui précède nous a montré dans son développement une conception du poème dramatique d'une suite rigoureuse, et d'une si intime harmonie avec la personnalité du poète qu'elle devient le moule naturel où ses idées et son expérience morales prennent à la fois leur forme et leur consistance.

Cette conception classique se rencontre avec la nôtre sur plusieurs points : elle en diffère profondément, et pour des raisons multiples, notamment par sa méthode philosophique et abstraite : Gœthe s'émerveille de la façon dont la critique d'Aristote s'attachait à la pure et simple expérience, mais il trouve que le philosophe est, par cela même, « un peu trop matériel ». On ne peut, assurément, faire à Gœthe le même reproche. Il a lu les Tragiques grecs « avec dévotion », mais c'est de la philosophie de l'art grec qu'il a déduit la poétique de son drame antiquisant. Et rien ne montre plus nettement la différence de deux races que la comparaison des théories dramatiques de Gœthe avec les préfaces, examens et discours de nos poètes tragiques. Cette différence se marque de façon frappante dans la manière dont Allemands et Français entendent cette imitation de l'antique à la fin du XVIII[e] siècle.

Envisagée au point de vue de la forme, la tragédie grecque donne à la matière mythique le maximum de plasticité, et nous avons vu que le plastique peut se réduire, en dernière

analyse, à l'unité cohérente de l'expression. Gœthe se pénétrera de cette idée : il haussera constamment ses personnages vers la vérité typique, et, dans sa recherche de la forme d'art qui enferme et condense le plus de réalité vivante, il trouvera conséquent d'aller jusqu'au symbole. C'est toujours avec la pensée d'imiter les Grecs qu'il fera, dans son second *Faust*, parler et se mouvoir devant nous de véritables êtres de raison.

Mais pour obtenir la pure impression plastique, il faut que le poète domine absolument sa matière. Il ne s'agit pas de savoir si cette condition a toujours été réalisée chez les Grecs ; mais un poème dramatique ainsi conçu suppose chez l'artiste un équilibre parfait, une profonde paix morale : en outre, la tragédie, considérée en elle-même, et non dans l'action qu'elle exerce, s'achève, de toute nécessité, par l'apaisement des passions qu'elle a déchaînées. Ici est la raison profonde de la prédilection de Gœthe pour une forme de drame à laquelle il donne tout de la tragédie, sauf le nom et sauf le « sacrifice humain » dont il a été question plus haut. On lui reproche souvent d'avoir montré par trop d'exemples qu'il était un dramatiste sans vocation. Il est véritable, en effet, qu'il lui manque l'instinct et le métier de la scène, qui peuvent d'aventure — il est bon de l'ajouter — briller dans des ouvrages médiocres, ou même de nulle valeur. Nous avons vu ce qu'il reste d'inexprimé dans *Tasso* et de mystérieux dans *Iphigénie*. Les cas psychologiques que Gœthe traite avec un intérêt personnel et passionné ne se présentent pas à lui armés des moyens dramatiques qui leur donneront l'expression la plus vivante et la plus nette : il en fait une matière tragique, mais nous ne voyons d'eux qu'une partie, parce-qu'une vision intérieure les prolonge en lui : sa conscience est le théâtre du drame, autant et plus que la scène matérielle où se meuvent les personnages. De là vient que l'essentiel manque souvent pour le lecteur ou le spectateur, et l'on s'explique de même certains défauts d'agencement qui peuvent, comme dans *Tasso*, faire peser sur une pièce entière une sorte de malaise, ou fournir aux commentateurs une inépuisable matière de gloses. On pourrait dire, sans trop de para-

doxe, que de tous les essais dramatiques de Gœthe, le meilleur est peut-être la tragédie libre des *Affinités*. Quoi qu'il en soit, Gœthe fait entrer d'autant plus volontiers son expérience morale dans le moule du drame antiquisant que ce drame est *cathartique*, au sens où nous avons vu qu'il l'entend. On se rappelle comment il interprète le célèbre passage d'Aristote : il ne voit pas dans la *catharsis* une influence durable ou passagère exercée sur le spectateur, mais l'apaisement, « sur le théâtre », des passions dont on a représenté la violence; il en résulte que cette sorte de drame, dont la matière est faite de ses sentiments intimes, montre à Gœthe son progrès moral sous une forme achevée : il s'y voit réconcilié avec lui-même, dans la paix reconquise, et cette impression de calme et d'équilibre, aucune autre forme littéraire ne la lui peut donner au même degré.

Ainsi s'explique la profonde aversion qu'il manifeste pour la tragédie proprement dite. Si l'esprit dionysien est, comme le veut Nietzsche, la volonté de vivre s'exaltant devant la destruction des plus beaux types d'humanité, nul, moins que Gœthe, n'a mis de cet esprit dans ses drames. Essayer seulement d'écrire une tragédie « le briserait », pense t-il. C'est qu'il lui répugne d'admettre une fatalité sans évasion. Ce qui apaise et réconcilie (*das Versöhnende*), voilà, dit-il, son élément. Son drame exalte la puissance morale de l'homme, dont rien n'entrave la victoire définitive, lorsqu'elle garde la claire conscience d'elle-même.

Pour exprimer cette pensée sous la forme du drame, Gœthe n'emprunte pas aux Grecs une poétique purement formelle. Il sait que l'artiste du nord, s'il veut réaliser « son ardente aspiration vers le sud », faire sortir ses conceptions de l'informe (*aus dem Formlosen*) et les amener à la perfection de la clarté intelligible (*das Fassliche*), ne peut pas se contenter d'extraire des œuvres antiques des procédés extérieurs applicables à toute matière. Il lui faut aller plus avant : il doit entrer dans la source profonde de l'art des Hellènes, dans cette maîtrise de la vie qui fait d'eux d'éternels modèles pour l'homme. C'est ce que nous voyons dans les œuvres

mêmes où Gœthe semble s'élever le plus haut par delà les conceptions et la morale grecques : il ne les dépasse qu'en prenant sur elles un solide appui ; il ne fait qu'étendre et approfondir ce qu'elles donnent à la claire conscience de soi, à la sage mesure, à la raison souveraine. Des influences fort diverses se sont exercées sur son *Iphigénie*; celle de Saint-Martin lui-même s'y retrouve, nous l'avons vu : mais le motif essentiel de la pièce est d'ordre rationnel et non mystique; il est dans la conception strictement logique et conséquente qu'Iphigénie a de l'homme et de la divinité; c'est en gardant en elle-même cette conception toujours claire qu'elle doit mettre fin aux malheurs de sa race. On s'est souvent évertué — et sans grande utilité — à montrer que l'*Iphigénie* de Gœthe « n'est pas grecque ». Elle ne l'est, en effet, qu'à voir les choses d'un peu haut; mais, à considérer cette inspiration rationaliste que servent des moyens d'art appropriés, il semble bien que Gœthe rende à la Grèce le sujet qu'elle lui a prêté.

Gœthe reconnaît à l'homme, conscient des lois de la nature, une place privilégiée parmi les êtres, mais son drame est tout imprégné d'un sentiment qu'il a, dès sa jeunesse même, très profondément ressenti, celui de la contrainte que le monde extérieur oppose de toutes parts à l'expansion de l'individu. Déjà, dans l'Essai sur Shakespeare de 1771, il parle de « notre prétendu libre-arbitre », et, d'après un *Fragment biographique*, il aurait ressenti douloureusement, à l'époque même où sa vie était le plus affranchie de toute règle, cette « limitation » qui est pour nous la vraie fatalité, puisqu'elle nous étreint en dépit de nos efforts (*wir mögen uns stellen wie wir wollen*). Ses lettres à Mme de Stein disent mainte fois la souffrance qu'il en éprouve, mais c'est dans le passage des *Mémoires* où se trouve sa profession spinoziste que ce sentiment reçoit son expression la plus nette et la plus directement applicable à ses drames : « il est beaucoup de choses qui nous appartiennent de la manière la plus intime, et que nous ne devons pas produire au dehors; celles du dehors, dont nous avons besoin pour le complément

de notre existence, nous sont refusées; un grand nombre, au contraire, nous sont imposées, quoique étrangères et importunes ». On sait quel est, selon Gœthe, le seul remède à ce mal : c'est la « limitation intérieure », le « renoncement » : « de la puissance qui enchaîne tous les êtres, celui-là s'affranchit qui se surmonte ». Quand, « pour se dérober à toutes les résignations partielles, l'homme se résigne absolument une bonne fois », il apaise son conflit avec la nature autrefois ennemie, il se préserve des luttes stériles, il assure à son activité le développement le plus harmonieux, et, on peut le dire dès lors, le plus libre. Ici, l'expérience morale de Gœthe aboutit à l'affranchissement spinoziste qui est proprement l'*évasion* des personnages de ses drames. C'est celle d'Iphigénie, de Tasso, d'Eugénie : c'est aussi celle d'Ottilie, qui s'applique d'ailleurs à elle-même les mots de « limitation » et de « renoncement »; il est vrai que ce renoncement est tardif, et que, malgré son aversion pour le genre tragédie, Gœthe ne s'en est jamais plus rapproché que dans les *Affinités* : aussi est-il bien inexact de voir dans la transfiguration finale d'Ottilie et dans le surnaturel de l'épilogue je ne sais quelle influence venue du romantisme. Gœthe ne fait que suivre ici la logique de sa morale dramatique : au regard de cette morale, son roman-tragédie eût été incomplet sans cet épilogue.

La poétique et la matière morale du drame de Gœthe sont dans une cohésion si intime qu'on ne peut les séparer que par artifice. Conception de la vie, influences philosophiques, moyens d'art, tous ces éléments s'y ordonnent et s'y fondent en une admirable synthèse. C'est l'intuition d'une certaine conformité morale qui avait rapproché Gœthe de la philosophie de Spinoza. On sait le dédain du poète pour la pure spéculation : il n'a jamais lu entièrement l'*Ethique*, et il se repose assez dangereusement sur les interprétations de Herder. Quand la polémique de Lessing et de Jacobi le met en demeure d'étudier le fond du débat, il entreprend avec Mme de Stein la lecture de l'*Ethique*, et, de nouveau, il se sent « très près » du philosophe, bien que l'esprit de celui-ci,

comme il l'écrit à Knebel, « passe de beaucoup le sien en profondeur et en pureté ». Le voici donc plein d'enthousiasme, et prêt à défendre contre d'injustes griefs celui qu'il appelle *theissimum et christianissimum*; mais le principal résultat de cette lecture est de lui donner, ou d'affermir en lui son « nouveau mode de représentation », entendons celui qui conçoit les choses « sous l'aspect de l'éternité ». Et désormais il va s'efforcer de conformer son art à un idéal spinoziste, de bannir de ses œuvres, autant qu'il se peut, l'accidentel, le contingent. C'est dans l'application de cette méthode qu'il verra la supériorité de l'artiste grec : celui-ci nous apprend à créer *comme la nature*, à élaguer tout ce qui est pure imagination et caprice, car dans son œuvre apparaît la nécessité, c'est-à-dire Dieu. Un tel art ne réalise pas seulement la plus grande beauté qu'il nous soit donné d'atteindre, il exalte notre esprit dans la contemplation des rapports éternels des choses, il est donc pour nous, conformément à la doctrine spinoziste, le chemin de l'éternité. C'est ainsi que dans l'art grec est le dernier mot de la philosophie.

Que cette conciliation du Spinozisme et de l'art grec soit logiquement rigoureuse, c'est ce qu'on ne voit pas avec netteté. Gœthe les rapproche plutôt d'après des impressions morales, et l'on peut presque dire pour des raisons de sentiment. Par cela même, son désaccord avec les Romantiques apparaît d'autant plus intime et profond. Ce sont deux *instincts* différents qui produisent alors et mettent en conflit deux interprétations différentes du spinozisme. Dans l'unité de la substance l'esprit peut travailler soit « à percevoir les objets et les êtres particuliers capables de se traduire en idées déterminées et en formes précises », soit « à se saisir lui-même, et à saisir l'univers à ce moment singulier où la révélation divine se produit, avant les déterminations particulières qui la limitent et l'arrêtent[1] ». C'est dans la *Doctrine de la Science* que Schlegel reconnaîtra les principes de la

1. V. Delbos, *Le Problème moral dans la Philosophie de Spinoza*, p. 318.

philosophie romantique, et la très libre application que l'on fera des idées de Fichte marquera de plus en plus profondément le divorce avec celles de Gœthe. Si ce monde est une création de l'esprit, l'homme a le pouvoir de le former à sa guise, et l'action créatrice du moi (ou celle du génie qui peut passer pour son symbole) ne connaissant ni bornes ni entraves, l'artiste n'aura d'autre loi que sa fantaisie : ainsi l'idéalisme de Fichte paraîtra justifier tantôt un subjectivisme effréné, tantôt la rêverie mystique. A la vérité, cette opposition de Gœthe et des Romantiques ne peut être faite sans certaines restrictions nécessaires : longtemps et en mainte occasion, ils ne se sont pas traités en adversaires, mais en amis, et presque en alliés, et l'on a pu rassembler d'assez nombreux témoignages de leur entente[1]; on a pu montrer, d'autre part, comment chez un Frédéric Schlegel le désir d'harmonie intérieure et de communion avec l'humanité corrige la tendance vers l'autonomie et vers la libre expansion de l'individu[2]. Gœthe a une vue des choses trop saine et compréhensive pour ne pas reconnaître ce qu'il y a de légitime et d'humain dans le romantisme. Il lui rend justice, et néanmoins, quand il fait un retour sur le développement de sa pensée, il voit que les représentants de la nouvelle école suivent une marche inverse de la sienne; il sent avec amertume que, dans cette « limitation » dont il a fait le principe de sa sagesse et de son art, ils ne voient, suivant la lettre, qu'un obstacle à la liberté du génie.

C'est pourtant un enseignement de liberté qu'il a conscience d'avoir donné dans toute son œuvre, et notamment dans son imitation du drame antique, si enchaînée qu'elle paraisse. On peut s'en rendre un compte exact en considérant les principaux types qu'affecte, en général, le drame antiquisant. Le plus perfide de tous est, sans aucun doute, le « genre adapté ». Pour nous rendre sensible la beauté d'une œuvre antique, il modifie ce qui menace de choquer le goût moderne, il abrège,

1. *Schriften der Gœthe-Gesellschaft*, vol. 13 et 14 (1898-9).

2. Voir J. Rouge, *F. Schlegel et la Genèse du Romantisme allemand* (1791-1797), p. 309.

développe, motive autrement les faits, met les récits en scène, ajoute des méditations lyriques et des amplifications pittoresques, et, néanmoins, il garde le dessein et l'illusion de restituer l'œuvre originale dans ses caractères essentiels. Genre peu perfectible, et que la connaissance plus précise des pièces grecques ne corrige ni n'intimide. Les ridicules de cette *Alceste* dont s'indignait le jeune Gœthe ont fait place à d'autres qui ne sont moins sensibles qu'à la génération présente. Et l'on n'aurait guère lieu de s'étonner si quelque essai du « genre adapté » suscitait encore une satire telle que *Dieux, Héros et Wieland.* De toute manière, la scrupuleuse piété de Gœthe à l'égard des Tragiques grecs (on se rappelle avec quelle appréhension dévote il aborde les fragments de *Phaéthon*) l'éloigne de ces prétendues restitutions. De même, notre étude ne nous a pas montré d'exemple d'un genre plus indépendant qui consiste à refondre une tragédie grecque sans modifier sensiblement l'intrigue, mais en poursuivant rigoureusement, dans ses conséquences logiques, un trait qui n'est pas isolé dans le modèle : ce sera, par exemple, dans la *Médée* de Grillparzer, l'incompatibilité de deux races déchaînant l'inimitié de la femme barbare et des Grecs qui l'entourent, et le conflit tragique avec Jason.

En s'affranchissant encore[1] (il s'agit d'un ordre logique, non d'un ordre de temps), le dramatiste moderne crée un troisième type de drame, qui est celui de Racine dans ses tragédies de sujet grec. Ici, le poète use de la plus grande liberté vis-à-vis du modèle ancien : sa pièce peut n'avoir avec celui-ci qu'une vague conformité de sujet; mais il a pour la tradition un

1. Nous ne parlons ici que d'essais proprement *antiquisants*, et il ne peut être question — bien que la pensée en soit naturellement suggérée — de ce que Nietzsche appelle la *Renaissance de la tragédie*. Ce renouveau de la « sagesse dionysienne » trouve son expression dans le drame wagnérien, œuvre en quelque façon mythique et collective, et que le musicien, comme le poète grec, fait jaillir de l'âme d'un peuple. Certains éléments de cette nouvelle tragédie et du drame grec (par exemple, le chœur antique et l'orchestre) ont pu être rapprochés; mais Nietzsche lui-même ne parle que d' « *analogies* helléniques » (*Nietzsche's Werke*, I, p. 140. Leipzig, 1895), bien qu'il considère que la musique tragique retrouvée nous ouvre « la montagne enchantée de l'hellénisme » (*ibid.*, p. 143), dont Winckelmann, Gœthe et Schiller n'avaient pu donner l'accès à leur peuple.

respect presque absolu. S'il introduit un épisode, — si bien conçu et approprié qu'il soit, — il faut qu'il se rassure sur la foi d'un bon garant, et il n'a garde « de détruire le principal fondement d'une fable »; il demandera seulement qu'on lui permette de légers changements, et qu'on l'excuse sur le bon usage qu'il en aura fait. Ce bon usage, c'est la vérité humaine. Car l'essentiel n'est plus ici de faire une pièce proprement grecque, et d'observer une couleur particulière, mais de faire entrer dans la matière mythique le plus d'observation *raisonnable*[1], c'est-à-dire d'humanité générale. C'est par là qu'on peut rapporter à ce type de drame des essais ou projets comme *Elpénor*, *Iphigénie à Delphes*, *Nausikaa*, où la combinaison et l'invention des motifs sont pourtant quelquefois plus libres. *Iphigénie en Tauride* appartient également à ce genre, bien qu'on ait pu voir suffisamment par quels caractères cette pièce inspirée, non de l'*éthopée* des Grecs, mais de leur art plastique, imprégnée de philosophie, et se donnant pour matière une influence psychique difficile à exprimer dramatiquement, diffère de la tragédie racinienne.

*Iphigénie en Tauride* contient les principes essentiels de la poétique qui, nous l'avons vu, produit avec une logique parfaite *Tasso*, la *Fille Naturelle*, *Pandora*, les *Affinités* et *Hélène*. Est-il vrai que cette poétique soit la plus grave erreur de Gœthe, qu'elle lui ait fait perdre sa nationalité, gaspiller son génie, et qu'il nous soit un grand exemple du danger de l'imitation obstinée des Grecs? L'étude qui précède a pu montrer, pensons-nous, combien ces opinions sont vaines. Gœthe ne nous appelle pas à l'imitation de son drame antiquisant, lui qui nous donne de la tragédie grecque l'interprétation la plus personnelle et la plus libre. Si les essais dont nous avons parlé contiennent un enseignement pour l'artiste, ils lui donnent le simple conseil de chercher en lui-même et dans l'expérience une sage conception de la vie, et de lui donner la forme la plus nettement intelligible, la plus harmo-

1. « Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre ». (Racine. Préface de *Phèdre*.)

nieusement expressive. Cette sagesse, Gœthe l'a trouvée pour lui-même dans cette « limitation », d'où sort notre liberté véritable, et dans la contemplation des rapports éternels des choses, qui assure notre propre éternité. Tel est l'enseignement qu'il tire de l'art grec, et particulièrement du drame. C'est évidemment avec ironie (on ne s'en est pas toujours avisé), et pour réfuter « l'absurde finalisme [1] », que Gœthe dit du poème dramatique qu'il pourrait être regardé « comme la cause finale du monde et des actions humaines [2] »; mais il dirait, en toute sincérité, que ce poème, conçu dans l'esprit des Grecs, aide l'homme à réaliser sa fin. On voit ainsi dans quelle large acception doit être compris le conseil qu'il nous donne « d'être Grecs, à notre manière » : tant d'essais à la fois divers et identiques ne sont que l'illustration libre et forte de l'éternelle leçon que la Grèce ne donne pas seulement à l'artiste, mais à l'homme.

1. A Zelter, v. 381 (1831).
2. A Mme de Stein, 3 mars 1785

# TABLE DES MATIÈRES



## PREMIÈRE PARTIE

### I

### LE LIBRE APPRENTISSAGE

## II

## VERS L'ART ANTIQUISANT

## DEUXIÈME PARTIE

### DRAMES ET THÉORIES CLASSIQUES

I

## II

## LES THÉORIES ET LA PRATIQUE DU THÉATRE

### GŒTHE ET SCHILLER (1794-1805)

## TROISIÈME PARTIE

### DU CLASSICISME AU SYMBOLISME

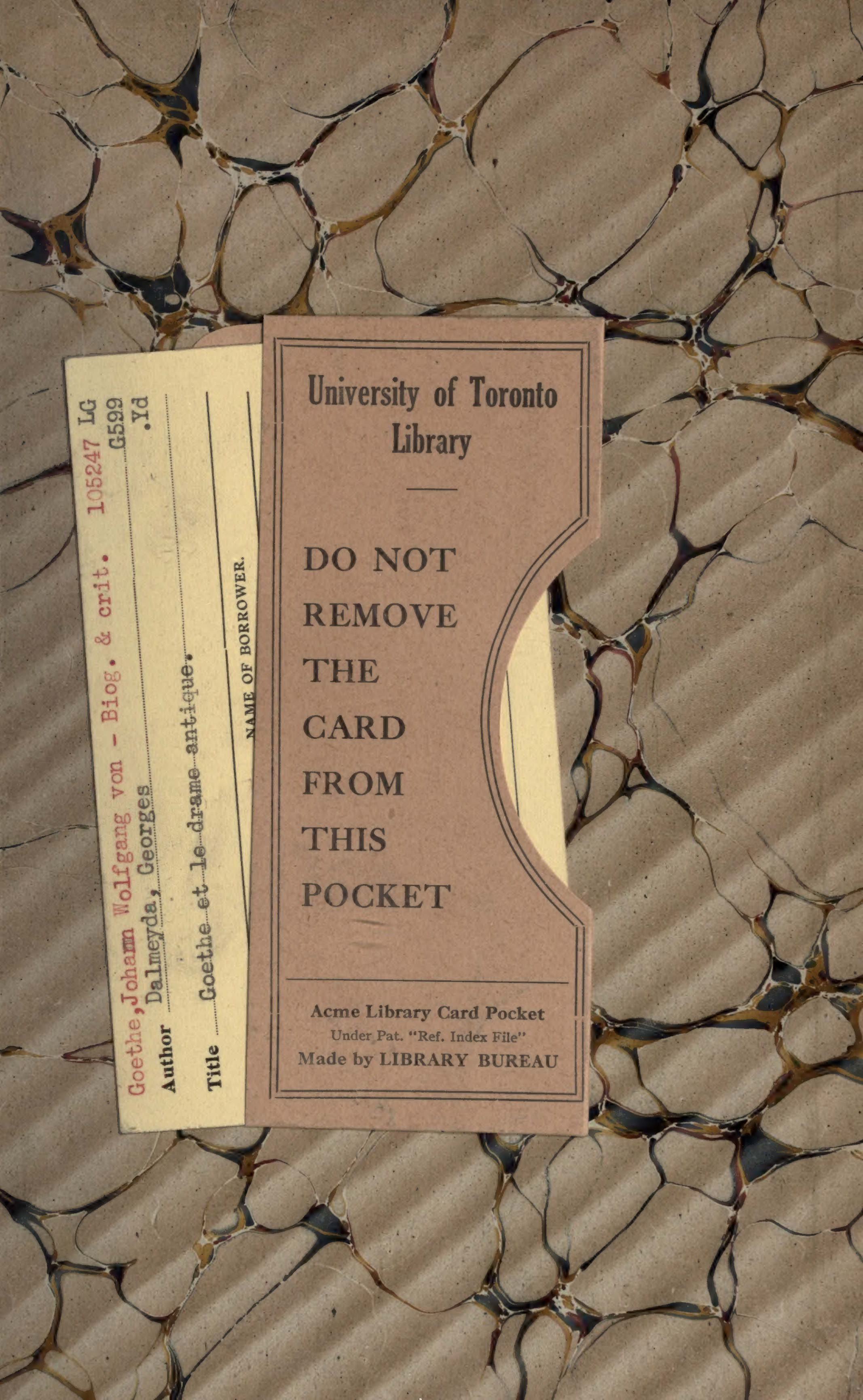
1701-07. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 3-08.

# ERRATA

| | | | |
|---|---|---|---|
| Page 29, | ligne 34, | *au lieu de* : rapelle | *lire* : rappelle |
| — 35, | — 11, | — éditan | — éditant |
| — 40, | — 33, | — *könn n* | — *können* |
| — 86, | — 36, | — Ἠ τῆς | — Ἡ τῆς |
| — 118, | — 1, | — lu | — lui |
| — 125, | — 17, | — défants | — défauts |
| — 166, | — 32, | — *cniht* | — *nicht* |
| — 211, | — 9, | — s'imposent | — s'inspirent |
| — 262, | — 32, | — *cumae plastic* | — *cum plasticae* |
| — 264, | — 36, | — *Uber* | — *Ueber* |
| — 321, | — 32, | — *Sehönen* | — *Schönen* |
| — 330, | — 5, | — qu'elle | — quelle |
| — 358, | — 9, | — qu'elles a prises | — qu'elle a prises |
| — 371, | — 7, | — éternels | — éternel |

COULOMMIERS
Imprimerie Paul BRODARD.




University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU
Goethe, Johann Wolfgang von - Biog. & crit. 105247 LG
G599
.Yd
Author Dalmeyda, Georges
Title Goethe et le drame antique.
NAME OF BORROWER.

